في التحليل العروضي لأبنية اللغة وتراكيبها

دكتـــــور

ممدوح عبد الرحمن

رئيس قسم النحو والصرف والعروض

رقم الإيداع ٧٣٧٧ / ٢٠٠٠ م


بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس الفصل الأول : (الأبنية)

الموضوع	الصفحة
إهداء	٣
الموضوع	٩
منطلق الدراسة	١٠
مادة البحث	١٢
الدراسات السابقة	١٢
أهداف البحث	١٣
الفصل الأول (الأبنيـــة)	١٧
١ ـ الأصوات اللغويـــة	١٧
٢ ـ تكرار الوحدات العروضية وتماسك النصوص	٣٢
٣ ـ التشكيل اللغوى والمضمـــون	٥٧

إهداء

إلى معلمتى الأصيلـــة ...

السيدة / جليلة حسنين منصـــور

التـــى علمتنـــى أبجديـــات الحيـــاة والمعرفـــة ، وشـــمعتى التـــى تضىء لى السبيل بعد أن أظلمت عينـــاى ، وعونـــى وســـاعدى يـــوم لم ينفعنى جهدى واجتهادى ، وكهفى الذى أخفـــى فيـــه ضعفـــى عـــن أعين الناس ، وصديقتى بعد أن دفنـــت أصحـــابى فـــى الـــتراب ، وشراعى الذى يشق لى الأجواء بعـــد أن ضـــاق الزحـــام بمنكبـــى ، ومركبى الذى يقلنى بعد أن ضاق الطريـــق بقدمـــى .

فعدت كذى رجلين رجلٍ صحيحـــةٍ

ورجل رمى فيهـــا الزمـــان فشـــلّت

وكنت كذات الظلع لما تحـــاملت

على ظلعها بعـــد العثـــار اســـتقلت

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، الذى أنزل الكتاب بلسان عربى مبين ، اللهم صلّ وسلم وبارك على سيدنا محمد سيد الخلق أجمعين . اللهم إنا نستفتحك ونستهديك ونستغفرك ونعوذ بوجهك الكريم من التكلف لما لا نحسن ومن العجب بما نحسن .

لكل مستوى من مستويات اللغة نظام فى التحليل ، ومستوى لغة الشعر هو أحد مستويات العربية على مر عصورها ، ونظامه هو نظام التحليل العروضى وهذا النظام من أنظمة التحليل يتآزر مع أنظمة التحليل الأخرى كنظام التحليل النحوى ونظام التحليل الصرفى ونظام التحليل الدلالى ؛ ذلك أن نظام التحليل العروضى يشتمل على عدد من الإجراءات تنفذ على أبنية اللغة وتراكيبها وينطلق هذا التحليل من الحرف المتحرك والحرف الساكن وحروف العلة ووحدات هذا النظام من التحليل هى الحركة والسكون ، فنظام التحليل النحوى يحدد ما إذا كانت نهاية الكلمة متحركة أم ساكنة بفعل أدوات الجزم التى تحرم الكلمة من تحرك آخرها كما أنها تحدد ما قبل آخر الكلمة حين تكون متصلة بضمير أو مضافةً إليه كقول الشاعر :

(تعالى أقاسمْك الهموم تعالى) هذا الشطر من بحر الطويل والفعل المضارع (أقاسمْ) مجزوم بسكون الميم وفقاً لنظام التحليل النحوى ، وهذا السكون الذى أتاحه العرف النحوى فى الاستعمال تطابق مع نظام التحليل العروضى فتوافق النظامان فى بنية لغوية واحدة وهكذا يتفق نظام التحليل الصرفى مع نظام التحليل العروضى بما يسمح به من

الاستغناء عن ألف الوصل فى بعض الأفعال إذا حلت فى وسط تركيب البيت كما يسمح هذا النظام أيضاً أى الصرفى بتسكين عين (فعلات) وبُعداً عن صرامة هذه الأنظمة أتيح للناظم العربى مجموعة من الرخص يخالف بها الاستعمال فى مستويات اللغة الأخرى إذا أعوزته دلالة التراكيب إلى مثل هذا الإجراء ومن هنا فإن هذه الأنظمة جميعاً تتضافر مع نظام التحليل العروضى سواء فى البنية أو الدلالة وهناك فرضية أدت إلى مسلمة وهى أن بحور الشعر العربى الممتزجة أى التى تتألف من تفعيلتين قد تكون إحداهما خماسية والأخرى سباعية ، كما قد تتكون من وحدتين سباعيتين . وهى الطويل والبسيط والوافر والمديد والخفيف والمنسرح والمقتضب والمضارع والمجتث والسريع . هذه البحور جامدة القوالب صلبة لا تسمح للناظم العربى فى العصور المختلفة على استيعاب التجارب البشرية الملائمة لحياة الناس ومتطلباتهم وتطور استعمال لغتهم وأن ما عداها من البحور صافية التفعيلة هى التى تسمح بما لم تسمح به البحور موضوع هذه الدراسة أى الممتزجة .

منطلق الدراسة :

وسننطلق فى هذه الدراسة بمصطلح وضعه الخليل والعروضيون العرب وهو (البحر) بكل ما يتضمنه هذا المصطلح من دلالة على الاتساع والتنوع . فالبحر العروضى هو تكرار وحدة من التفعيلات بنسب متساوية أو تكرار تفعيلة على نسق معين يحدث هذا التكرار نغمة معينة تعد لحناً مميزاً تنسب إليه القصيدة ؛ لأنها عبارة عن تكرار لهذا اللحن المتمثل فى البيت الأول لها ، ومن هنا نستطيع أن نقول إن

البحر الشعرى هو امتلاء البحر العروضى بالحيوية الدفاقة من المعانى التى تحتل فراغ التفعيلات أو تحيى جفافها بمعان على نغامتها .

والبحر مصطلح عروضى يراد به التفعيلات الخاصة التى يوزن بها البيت من الشعر وهى تفعيلات عروضية معينة اللفظ والعدد لكل بحر من البحور فإذا صادفت موافقة كلمات البيت لهذه التفعيلات كان البيت من الشعر العربى الصحيح وإلا فلا .

وقد تتبع الخليل بن أحمد الشعر العربى فوجده قد أتى على خمسة عشر بحراً لكل بحر منها تفعيلاته الخاصة وقد سمى هذه التفعيلات الخاصة "بحراً" ؛ لأنه يوزن بها مالا يحصى من الأبيات الشعرية كما يرد عليها من الشعر العربى الصحيح مالا يستقصى ، وبهذا أشبه بحر الشعر بحر الماء الذى لا يتناهى بالأخذ منه .

إنّ وزن البيت وما يقع فيه من زحاف فى حشوه أو علّة فى عروضه وضربه يؤلّف بحر الشعر . وقد سُمّى بذلك لاستيعابه جميع أبيات القصيدة بمكونات لغتها ودلالاتها ، مهما بلغ عدد أبياتها .

وقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدى خمسة عشر بحراً، حينما وضع هذا العلم لأوّل مرّة فى تاريخ الشعر العربى . ثم جاء تلميذه الأخفش الأوسط فتدارك الأمر ، وأضاف إليها بحراً آخر ، سُمّى المُتدارك ، وأطلق عليه المُحْدَث والخبب .

وكل من الخليل والأخفش حين وضع هذه الأنساق أو أضاف إليها إنما كان يدرك ما خلف هذه الأنساق من تشكل للأبنية والتراكيب العربية وفق نظام فى الاستعمال ونظام مخصوص فى النظم فقد حدد الخليل البحور بمكوناتها من الوحدات الإيقاعية ، وميّز كل

واحد منها عن الآخر ، نظراً لما يمتاز به كل منهـــا مـــن حيـــث إيقاعـــه ، ولم يأت تحديده لها، وتمييزه بعضها عن البعض ، نتيجـــة عمـــل اعتبـــاطى ؛ بل لأن العرب تميز بينها أولاً ، ولأنه حدّد أسس ذلـــك التمييـــز الواقـــع بينها ثانياً . فهو بعد أن استقرأ الشعر العربى ، ووجد فـــى قصيـــدة بـــين إيقاع وآخر ، وصف أسس ذلك التمـــيز ، وحـــدّد ذلـــك فـــى أنســـاقه الخمسة عشر وصورها . وسمّى كلاً منها باسم خاص يشـــهد علـــى ذلـــك التميز الذى أقامه الشاعر العربى بينها ، فى اختيـــار المفـــردات والـــتراكيب التى ينظمها .

مادة البحث :

مادة هذا البحث هى الأنساق الإيقاعية التـــى تتســـم بتعـــدد التفعيلـــة وهى بحور : الطويل والبســـيط والوافـــر والمديـــد والخفيـــف والمنســـرح والمقتضب والمضارع والمجتـــث والســـريع . ومعهـــا مـــن الاســـتعمالات العربية المنظومة على هذه الأنساق نمـــاذج مـــن الشـــعر العربـــى تتطـــابق بنيتها مع هذه الأنساق تم تحليلها بما يسمح بـــه نظـــام التحليـــل النحـــوى والصرفى والرسم الإملائـــى .

الدراسات السابقة :

ــ د . سيد البحراوى : العـــروض وإيقـــاع الشـــعر العربـــى (محاولـــة لإنتاج معرفة عملية) الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب ١٩٩٣م .

ــ د . على يونس :

ــ نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربـــى ـــــ الهيئـــة المصريـــة العامـــة للكتاب ١٩٩٣م .

ـــ النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

ـــ محمد العلمى : العروض والقافية (دراسة فى التأسيس والاستدراك) الدار البيضاء ـــ المغرب ط١ ١٩٨٣م .

ـــ د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى (قضايا ومشكلات) دار المعارف ـــ القاهرة ط٣ ١٩٩٥م .

أهداف البحث :

تهدف هذه الدراسة لبيان أن الخليل لم يفرق فى أنساقه بين البحور صافية التفعيلة والممتزجة التفعيلة ؛ لأن اعتماده إنما كان منصباً على تراكيب اللغة لا على وحدات النظام العروضى التى اخترعها.

وقد أدرك العروضيون فى عهد الخليل ومن بعده لقيمة ما أنجزه الخليل فتأملوا مصطلحاته وأشاروا إلى أن المراد بالبحر هو أحد الأوزان الستة عشر التى نظم فيها العرب ، إنما سُمى بحراً ؛ لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر فأشبه البحر الذى لا يتناهى بما يغترف منه وسُمّى بهذا الاسم تشبيهاً لشطريه بالشاطئين .

وسماه العروضيون بهذا الاسم تشبيهاً بالبحر لسعته وكثرته ؛ إذ ما من بحر إلا وقد بنيت عليه تشبيهاً بالبحر لسعته وكثرته ، وما من بحر إلا وقد بنيت عليه قصائد جمة . ونشأت هذه التسمية من تشبيه الشعر بالبحر ، ولبعد غور كل منهما وسعة مجاله وتهيّب راكبه ، مما ينبغى الاستعداد لذلك بالأدوات اللازمة .

وسمى بذلك نسبة إلى الغوص فى التفكير الـــذى يشـــبه الغـــوص فـــى لجة البحر العميق ، والتسمية تقصد تساقى البحـــور بعضهـــا مـــن بعـــض واتصالها فيما بينها كشأن البحور المائيـــة .

وهذه الأسباب يجمعها جميعاً فرضية واحـــدة وهـــى أن فكـــرة البحـــر جاءت من تكون عدد لا نهائى من التشكلات العروضيـــة وهـــذا يـــؤدى بنا إلى فكرة النحو التحويلى التوليدى الـــذى يـــرى فيـــه تشومســـكى أن المفردات المحدودة تشكل عدداً غـــير متنـــاهٍ مـــن الـــتراكيب أو التـــآليف المتنوعة الدلالة ، ومن هنا نرى علاقة بـــين كـــلٍ مـــن النظـــامين نظـــام التحليل النحوى ونظام التحليل العروضـــى ، فهمـــا مـــن هـــذا الجـــانب يعدان توليديين ولأن كلاً منهما مادته الأساسية هـــى اللغـــة ، فـــإن هـــذا العدد اللا متناهى هو تشكلات اللغة ولكـــن اختـــلاف الأنظمـــة وكـــذا طرق تحليلها تؤدى إلى النتيجة التى توصل إليها العروضيـــون مـــن فكـــرة التسمية بالبحر فنظام الصرف له نظام التحليل الصرفى ونظـــام النحـــو لـــه نظام التحليل النحوى وكذا نظام العروض له نظـــام التحليـــل العروضـــى، فلكل مستوى نظام من التحليل خاص بـــه والحقيقـــة أن نظـــام التحليـــل العروضى لأبنية اللغة وتراكيبها هو محور لهـــذه الأنظمـــة جميعـــاً وطـــرق تحليلها.

وقد أدى هذا الهدف ما تم تحليله من نماذج اللغـــة وتراكيبهـــا المنظومـــة شعراً على الأنساق الإيقاعية موضوع الدراســـة ومـــا تلاهـــا مـــن تحليـــل لنظام الدوائر وما نجم عنه من تشابه بين هـــذه الأنســـاق تم التميـــيز بينهـــا بالبناء والمضمون والدلالـــة.

وفرضية القوالب الجامدة لم يقل بها الدارسون ونقاد الشعر بقدر ما قال كلمته فيها الشعراء الذين جددوا في الأوزان على مر عصور العربية منطلقين من بحور بعينها تلك التى لم نجعلها ضمن عينة هذا البحث ومادته وهى الرجز والكامل والمتقارب والمتدارك والرمل ، فصاغوا من تراكيب اللغة وأبنيتها ما وافق تلك الأبنية العروضية ؛ ولذلك جعلت فصول هذه الدراسة تركز على الجانب اللغوى بأصواته وأبنيته وتراكيبه عاقداً صلة بين هذه الأبنية وتلك التراكيب ، وبين الأبنية العروضية كذلك عقدت صلة بين أنظمة التحليل الصوتية والصرفية والنحوية وبين نظام التحليل العروضى ؛ فجاء الفصل الأول فى الأبنية بأنواعها والفصل الثانى فى مقدمات علم العروض ومتطلباته والثالث فى طاقة النظام الخليلى ونظام التأليف فى العربية والرابع فى توافق الأنساق الإيقاعية مع النماذج الشعرية والخامس فى أثر تكرار الأبنية العروضية ودورها فى تناسق النص مما نجم عنه إمكانية دوران هذه الأبنية فى الدوائر العروضية واستجابة أبنية اللغة وتراكيبها فى الدوران موازية للأبنية العروضية ؛ لأنها تتألف أيضاً من المتحرك والساكن ، ولم أشأ أن أقدم تحليلاً لمؤلفات اللغة عقب كل نسق إيقاعى فى الفصل الرابع لكى لا تتحول الدراسة إلى نظام النحو التحويلى .

وبعد ، فلله الحمد ومنه المنة ، وهو وحده سبحانه وتعالى ولى التوفيق .

ومن بعد أشكر كل الذين أسهموا معى فى إخراج هذا البحث على هذا النحو.

د . ممدوح عبد الرحمن

أستاذ العلوم اللغوية المساعد

كلية دار العلوم

الفصل الأول

الأبنية

الفصل الأول : الأبنية

(!) الأصوات اللغويـــة :

[١] يتميز الشعر العربى بإيقـــاع موســيقى ، وبــأوزان مخصوصــة ، والوزن شئ جوهرى للشعر ، فالشعر بلا وزن لا يعـــد شـعراً ، والـــوزن هو الذى يميز بين الشعر والنثر ، ولذلـــك نــرى بعــض نقادنـــا القدمـــاء يعرفون الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، وهــــذا التعريــف يــبرز قيمـــة الوزن والموسيقى فى الشـــعر .

يقوم علم العروض علـــى مبـــادئ وقوانـــين معينـــة ، فنجـــد علمـــاء العروض يحصرون الموازين التى يزنون بها الشعر فـــى عشـــر تفـــاعيل[١] . وهذه التفاعيل ليست نظاماً وهمياً بل ترتبط بأصوات اللغــــة التـــى تقـــوم على المتحرك والساكن يتعلق بها وتتميز هذه الأصــــوات بخصـــائص نـــوع من المعانى يسمى المعانى الطبيعية ، التى لا توصف آثارهـــا بأنهـــا عرفيـــة ولا ذهنية لأنها فى الواقع مؤثــــرات سمعيـــة انطباعيـــة ذات وقـــع علـــى الوجدان "تدركها المعرفة ولا تحيط بهـــا الصفـــة" ، فمثـــل تأثيرهـــا فـــى وجدان السامع مثل النغمة الموسيقية تطرب لها ثــــم لا تســتطيع أن تقـــول لم طربت[٢] .

---

[١] انظر العروض العربى ، ومحاولات التطور والتجديد فيه د .فوزى عيسى ص١٠ دار المعارف ـــ القاهرة ط الأولى ١٩٨٢م .

[٢] انظر د . تمام حسان ، البيان فى روائع القرآن . دراسة لغويـــة وأســـلوبية للنـــص القرآنى ص ٢٥٧ ـــ عالم الكتب ، القاهرة ط١ ١٩٩٣م .

وقد وضع الخليل مجموعة وحدات صوتية أساساً لنظامه في العروض . ولقد بناها معتمداً على المفهوم الصوتي الذي كان شائعاً ومستعملاً في النحو والصرف واللغة ، وذلك هو مفهوم الحركة والسكون . فجعل السبب الخفيف متحركاً وساكناً ، والسبب الثقيل متحركين ، والوتد المجموع متحركين وساكناً ، والوتد المفروق متحركاً وساكناً ومتحركاً ، والفاصلة الصغرى ثلاثة متحركات وساكناً ، والفاصلة الكبرى أربعة متحركات وساكناً.

ولقد شاع في الدراسات العروضية الحديثة استعمال المفاهيم الصوتية المستقاة من علم الأصوات Phonetic والأصوات الوظيفية Phonology وعد بعض الدارسين خلوّ العروض من تلك المفاهيم نقصاً، واستخلصوا مجموعة نتائج بعد مقارنتهم الأساس الصوتي لعروض الخليل بهذه الأسس الجديدة .

تعني الحركة – وهي المفهوم الصوتي الأول الذي اعتمد عليه الخليل في وضعه لوحداته – الضمة والفتحة والكسرة، أي ما يعرف عند المحدثين بالصوائت القصيرة . بينما يعني السكون – وهو المفهوم الثاني – أحد شيئين : أولهما الحرف الصحيح غير متبوع بإحدى الحركات الثلاث ، وثانيهما ألف المد أو واوه أو ياؤه .

ويلاحظ أن الخليل – كغيره من اللغويين والنحاة – أهمل الحديث عن الصوائت الطويلة حين تحدث عن الحركة ، وذلك حين اقتصر فيها على الفتحة والضمة والكسرة . بينما لم يقتصر – حين تحدث عن السكون – على الحرف غير المتبوع بحركة ؛ بل أدخل ضمنه ألف المد وواوه وياءه ، فالساكن عنده إمّا أن يكون صحيحاً

(صامتا عند المحدثين) أو ليّنًا . ومن المعلوم أن مجموعة قواعد صوتية قد بُنيت على هذا الأساس ، منها كسر الساكن الأول حين التقائه بآخر إذا كان صحيحاً ، وحذفه إذا كان ليناً .

على أن الخليل — كغيره من النحاة واللغويين — حين تحدث عن الحروف المتحركة ، لم يميز فيها بين نوعين من الأصوات ، هما : الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة . فقد عد الحرف صالحاً لأن يتحرك بالفتحة أو الضمة أو الكسرة ، وعدّ — من ثمّ — ما كان من هذا القبيل متحركاً . بينما يفرق المحدثون فيها بين الصامت والصائت، على اعتبار الفرق الموجود بينهما ، حيث الصامت "هو الصائت المجهور أو المهموس الذى يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء ، سواء أكان الاعتراض كاملاً ... أو جزئياً . ويدخل في الأصوات الصامتة تلك الأصوات التى لا يمر الهواء أثناء النطق بها من الفم ، وإنما يمر من الأنف ، كالنون والميم ، وكذلك الأصوات التى ينحرف هواؤها فلا يخرج من وسط الفم ، وإنما يخرج من جانبيه أو أحدهما كاللام"[٣] . والصائت "صوت يتميز بأنه الصوت المجهور الذى يحدث أثناء النطق به أن يمرّ الهواء حراً طليقاً خلال الحلق والفم ، دون أن يقف فى طريقه أى عائق أو حائل ، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقاً من شأنه أن يحدث احتكاكاً مسموعاً"[٤] ، فالحرف المتحرك عند المحدثين صوتان : أولهما صامت، وثانيهما صائت . أى

---

[٣] انظر د . كمال محمد بشر ، علم اللغة العام ، الأصوات ص٧٤ دار المعارف — القاهرة ١٩٧٣م .

[٤] انظر د . كمال محمد بشر ، علم اللغة العام ، الأصوات ٧٤ .

أن المحدثين لم يعدوا الحركة صفة للحرف ، بل جعلوهـا صوتـاً مسـتقلاً . بينما جعل الخليل – كغيره من اللغويين والنحـاة – الحركـة صفـة ملازمة للحرف ، ولم يميز فى الحرف المتحرك بـين الصـامت والصـائت . ولعل هذا ما دفع بالدكتور تمام حسان إلى أن يقـول : "إن علـم اللغـة الحديث لا يجعل أياً من الصحيح (الصامت) والحركـة (الصـائت) ملـك يمين للآخر ، وإنما هما وحدتان مستقلتان متتابعتـان ، لا تـرد إحداهمـا وصفاً للأخرى"(٥) .

ورغم أن الخليل – كغيره من القدمـاء – جعـل الصـائت صفـة للصامت (فسمى الصامت حين يتبعـه الصـائت متحركـاً: مضمومـاً أو مفتوحاً أو مكسوراً ، إلا أنه كان يدرك طبيعة كـل منهمـا ، والفـروق الدقيقة بينهما(٦) .

ويمكن أن ننظر إلى موقف الخليـل والقدمـاء مـن مـزج الصـامت بالصائت فى مفهومهم عن الحرف المتحرك نظرة أخـرى ، وهـى النظـرة نفسها التى يعتمدها علماء الأصوات الوظيفية ؛ ذلـك أن هـؤلاء حـين حدّدوا المقاطع فى اللغة العربية ، فرضت عليهم طبيعـة عملهـم ، وهـى دراسة الأصوات فى سـياقها لا مفصولـة عنـه ، أن يقرنـوا الصـامت بالصائت من أجل تحديد أنواع المقاطع المختلفـة فـى العربيـة؛ فتحدثـوا عن المقطع القصير المفتوح ، ومثاله بـاء الجـر المكسـورة (بِ) ، وعـن المتوسط المقفل ومثاله أداة الجزم (لَمْ) ، وعن المتوسـط المفتـوح ، ومثالـه

---

(٥) انظر : د . تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ١٣٩ . دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٧٤م .

(٦) انظر د . كمال محمد بشر ، علم اللغة العام ، الأصوات ٧٥ – ٧٦ .

(مَا) ، وعن الطويل المقفل ، ومثاله (بَـــابْ) ، بســـكون البـــاء الأخـــيرة ، وعن الطويل المزدوج الإقفال ، ومثاله (عَبْدْ) بســـكون البـــاء والـــدال[٧] . وقد عدوا المقطع الأول متكوناً من صـــامت وصـــائت قصـــير ، والثـــانى من صامت وصائت قصير وصامت ، والثـــالث مـــن صـــامت وصـــائت طويل وصامت ، والخامس مـــن صـــامت وصـــائت قصـــير وصـــامتين . ويلاحظ أنه ليس فى العربية وجود لمقطع يـــدأ بصـــائت قصـــيراً كـــان أم طويلاً . والدكتور تمام حسان[٨] يشير إلى مقطـــع يتكـــون مـــن صـــائت قصير وصامت ، ويقيد وجوده[٩] بكونه لا يـــأتى إلا فـــى أول الكلمـــة . ومن المثال الذى أعطاه لهذا المقطع وهـــو أداة التعريـــف (أل) ، يصـــح أن نستنتج أن فى حديثه عن وجود نوع من المقاطع ـــ يـــدأ بصـــائت ـــ إشارة إلى همزة الوصل (التى يتوصل بهـــا إلى النطـــق بالســـاكن) وعلـــى هذا الفهم ، نلاحظ أن مثل هذا المقطع كمـــا يوجـــد فـــى أداة التعريـــف (أل) يوجد فى كل كلمة تبدأ بهمـــزة وصـــل ، كـــ (ابـــن ، اســـم ، انتقال ، اجتهد) . وقد عاد د . تمام حسان[١٠] إلى هـــذا المقطـــع ، لكنـــه جعله يتكون من صامت فقط ، فأسقط الصائت القصير الـــذى أثبتـــه لـــه فى كتابه السابق ، واشترط لهذا الحـــرف المشـــكل بالســـكون "أن يكـــون متلواً بحرف متحرك ، وأن يكون فى بداية الكلمة ، حتّـــى يصـــدق عليـــه

---

[٧] انظر : د . تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص١٤٥ .

[٨] انظر : د . تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص١٤١ .

[٩] انظر السابق ص١٤٤ .

[١٠] انظر : د . تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ص ١٦٩ ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ القاهرة .

أنه حين يمتنع الابتداء به ، تسبقه همزة الوصل" ، ومنع أن يكون في العربية مقطع يبدأ بصائت ، من جهة ثانية . وإذا كان قدم مقطعاً آخر يتكون من صامت فقط ، فإنه جعله يعتمد على همزة الوصل في بداية الكلام ، أو على الصائت قبله في الكلمة التي تسبقه في وسط الكلام.

على أن د . كمال محمد بشر ، في بحثه عن ألف الوصل يعد ألف الوصل نوعاً من التحريك الذى يسهل عملية النطق بالساكن ، وهذا التحريك فى رأيه قد يختلط على بعض الناس ، فيظنونه همزة . ويبدو له أن اللغويين العرب قد وقعوا فى هذا الوهم ، ولكنهم لما أدركوا أن صفات هذا "الصوت" تختلف عن صفات ما سموه "همزة قطع" ، دعوا هذا الصوت الأول (همزة وصل) ، إشارة إلى خاصة من خواصها وهى وصل ما بعدها بما قبلها عند سقوطها . ويُفضّل د. كمال بشر تسمية هذا "الصوت" الذى عده القدماء همزة بـ "الصُّوَيْت"[١١] . ويعد أن "الصويت" ليس حركة ، وليس جزءاً من نظام الحركات فى العربية[١٢] ، ويستنتج أن هذا الاعتبار يستتبع وجود عنصرٍ مقطعيٍ فى اللغة العربية غير مألوف للدارسين حتىّ هذه اللحظة ، يتكون من صائت قصير وصامت[١٣].

على أننا رغم المجهود الرائع للدكتور كمال بشر المبنى على بحث علمى رصين وأصيل ، نرى أن هذا الصويت ليس إلا همزة ، ومن ثم

---

[١١] انظر : د . كمال محمد بشر : دراسات فى علم اللغة العام ، القسم ١ ، ص١٤٤ .

[١٢] انظر السابق ص١٤٦ .

[١٣] انظر د . تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ط١ ـــ القاهرة سنة ١٩٥٥ .

تكون الكلمة المبدوءة بمثل هـذه الهمـزة تبـدأ بمقطـع متوسـط مقفـل (صامت + صائت قصير + صامت) كمـا أنـه لا وجـود لمقطـع يبـدأ بصامت غير متبوع بصائت كيفما كان قصـيراً أم طويـلاً .

ومن مقارنة عمل الخليل ـــ والأقدمين بصفة عامـة فـي العـروض أو النحو أو اللغة ـــ بعمل المحدثين من علماء الأصـوات الوظيفيـة ، يتضـح أن مفهوم الأقدمين للحـرف المتحـرك (وهـو يـتركب مـن صـامت وصائت قصير) ، يطابق مفهوم المحدثين لمقطـع بعينـه هـو المقطـع الأول (القصير المفتوح) ، ويطابق أجـزاء مـن المقـاطع الأخـرى هـى : أول المقطع الثانى (المتوسط المقفل : لَـمْ) ، وأول المقطـع الخـامس (الطويـل المزدوج الأقفال : عَبْد) . على أن المقطعين الثالث والرابـع يمكـن عدهمـا قريبين من مفهوم الحرف المتحـرك ، إذا لم يهمـل . فـالأقدمون كـانوا يجزئون الصائت الطويـل إلى حركـة وسـكون ، فيكـون المتحـرك إذن تعبيراً عن الجزء الأول من المقطع الثالث (المتوسط المفتـوح : مَـا) ، وعـن الجزء الأول من المقطع الرابع (الطويل المقفـل : بَـابْ) . ويصـح علـى هذا الأساس أن نعد نظرة الأقدمين ـــ ومن بينهـم الخليـل فـى عروضـه ـــ إلى الحرف المتحرك خطوة نحو تحديـد المقطـع فـى اللغـة العربيـة ، مادامت نظرت إلى الصوت فى سلوكه ووظيفته داخـل النظـام ، فهـى إذن نظرة صوتية وظيفية ، لا نظرة صوتيـة بحتـه. والدراسـات الحديثـة تحاول أن تعتمد أو تدخل فى التحليل العروضى نظـام التحليـل المقطعـى وتطالب بتطبيقه ومن هؤلاء د . محمد النويهـى و د . محمـد منـدور ود . شكرى عياد وأستاذنا المرحوم عبد المجيد عـابدين وقـد قـام البحـث بهذه المحاولة فى دراسة علمية لكننا فـى هـذه المرحلـة سـنعتمد علـى

الوحدات العربية المأثورة عن الخليل وعلماء العربيــــة[١٤] ويصــح كذلــك أن نعد موقف الخليل والقدماء سليماً ؛ لأنـــه نــابع مـــن لغــة لا تعــرف للصائت قصيراً كان أم طويلاً وجوداً مســـتقلاً عـــن الصـــامت . فليــس فى العربية كلمة تتكون من صائت قصير أو طويـــل فقــط ، كمــا أنــه ليس فيها أيضاً كلمة تبدأ بصــائت .

فما دامت العربية تجعل الصائت حين تستعمله بعـــد الصــامت دائمــاً؛ فإن القدماء ـــ رغم إدراكهم للفرق بينهما ـــ نظــروا إلى الظــاهرة نظــرة وظيفية ، فجعلوا الحركة وهى صائت ، مرتبطة بــالحرف وهــو صــامت، وكان مصطلحهم وهو الحرف المتحـــرك تعبــيراً عـــن هـــذا التــلازم أو الترابط الوظيفى[١٥] .

وقد يظهر من فصل القدماء ـــ والخليل من جملتهم ـــــ بــين الحركــة (وهى صائت قصير) ، والمد (وهو صائت طويل) ، عـــن طريــق ضمهــم المد إلى السكون ، أنهم لا يدركـــون العلاقــة النوعيــة بينهمــا ، وهــى أنهما معاً حركتان أو صائتان ، إلا أن إدراك الملاحظتـــين الآتيتــين يبــين إلى حد كبير أنهم رغم فصلهم بين الحركة والمد ، يدركـــون مــا بينهمــا من اتحاد :

فهم يعدون الحركات (وهى الصوائـــت القصــيرة) أبعــاض المصوتــات (وهى الصوائت الطويلة ، أو ألف المد وواوه وياؤه) ، حيـــث يقــول ابـــن

---

[١٤] انظر : المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر د . ممدوح عبد الرحمن ـــــ دار المعرفــة الجامعية الاسكندرية ١٩٩٤م .

[١٥] انظر محمد العلمى : العروض والقافية دراسة فى التأسيس والاستدراك ص ٦٩ ـــــ المغرب ط١ ١٩٨٣م.

جنى : "اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ، وهى الألف والواو والياء ، فكما أن هذه الحروف ثلاثة ، فكذلك الحركات ثلاث ، وهى الفتحة والضمة والكسرة"[١٦] ويقول شمس الدين أحمد فى شرحه لمراح الأرواح : "ولا شك أن الحركات أبعاض المصوتات"[١٧] فلا شك أن ما يجمع الجزء بالكل هو النوع ، وما يفرقه عنه هو الكمّ ، وهذا واضح من استعمال ابن جنى وشمس الدين لكلمة أبعاض .

وهم يشترطون فى الحركة قبل المد ، أن تكون من جنسه ، ويعدون الفتحة من جنس الألف ، والضمة من جنس الواو ، والكسرة من جنس الياء .

فرغم أنهم يعدون المد ساكناً ، إلاَّ أنهم يقيدون ما قبله بكونه يجب أن يكون من جنسه[١٨] . وفى هذا التقييد باشتراط حركة من جنس المد دليل على العلاقة فى رأيهم بين هذه الحركة وذاك المد . ويصح أن نستنتج كذلك من اشتراط الفتحة قبل ألف المد ، إن ذلك المد فى الألف هو للفتحة ، فهو زيادة كمية تكتسبها الفتحة . وما قيل عن الفتحة والألف ، يقال عن الضمة والواو والكسرة والياء ، فالمد فى الواو والياء هو للضمة والكسرة ، فهو زيادة كمية تكتسبانها

ورغم أن السكون ليس جزءاً من نظام الحركات (أو الصوائت بمصطلح المحدثين) فى العربية ، فإن القدماء أولوه عناية كبيرة . وقد كشف للدكتور كمال محمد بشر فى بحثه عن السكون فى اللغة

---

[١٦] ابن جنى : سر صناعة الإعراب ١٩/١ .

[١٧] شرح مراح الأرواح ١٢٠٠ هامش ١ .

[١٨] دراسات فى علم اللغة عن كمال بشر ٥٥/١ .

العربية[١٩] . عن طائفة من القيم اللغوية للسكون ، تظهر في الجانب الصوتى الوظيفى والصرفى والنحوى . ففى الجانب الصوتى الوظيفى يعد "السكون إمكانية من إمكانيات أربع تعرض للحروف أو الأصوات الصامتة"[٢٠] . و "له وظيفة فى التركيب المقطعى فى اللغة العربية"[٢١] . و "له وظيفة موسيقية فى نهاية الكلمة أو الجملة فى بعض المقامات اللغوية ، وقد لاحظ العرب هذه الوظيفة ، وأدركوا قيمتها ، ورتبوا عليها قواعد نحوية معينة فى باب خاص سموه باب الوقف"[٢٢] . "وتظهر هذه القيمة الموسيقية للسكون بصورة أوضح فى التفعيلات العروضية ، فهذه التفعيلات ــ كما هو معروف ــ مبنية على أنساق صوتية (موسيقية) معينة ، وللسكون دور كبير فى تشكيل أنماطها وأنماط وحداتها المكونة لها"[٢٣] .

وهناك تبادل فى الموقع بين الخلو من الحركة السكون والفتح فى بعض السياقات الصوتية ، فى صيغ صرفية خاصة ... كما فى نَهْر (بسكون الهاء) ونَهَر (بفتحها) ، وبَحْر (بسكون الحاء) وبَحَر (بفتحها..) [٢٤] . وفى الجانب الصرفى يلاحظ د . كمال محمد بشر "أن كل حرف من حروف الأصول ، وبخاصة فى الأصول الثلاثية ،

---

(١٩) د . كمال محمد بشر ، دراسات فى علم اللغة ، ١/١٧٧ ــ ٢٣٦ .

(٢٠) السابق ١/٢١٩ .

(٢١) السابق ١/٢١٩ .

(٢٢) د . كمال محمد بشر : دراسات فى علم اللغة ١/٢١٩ ــ ٢٢٠ .

(٢٣) السابق نفسه ١/٢٢٠ .

(٢٤) السابق ١/٢٢٠ .

قد يُتْبع بواحدة من الحركات الثلاث ، أو بالحركة الصفر ، وهى السكون . وهذه الإمكانيات يظهر اثرها فى تكوين الصيغ وتحديد الأوزان"[٢٥] .

وفى الجانب النحوى "يقوم السكون بوظيفة تُقارن بوظيفتى الفتحة والضمة ، فالسكون دليل الجزم ، والفتحة علامة النصب ، والضمة شاهد الرفع"[٢٦] . وله وظيفة ثانية على المستوى النحوى "تتحقق فى فعل الأمر للمفرد المذكر فى نحو (اضربْ) ، فالسكون هنا ذو دلالة نحوية تقارن بدلالة الألف فى المثّنى (اضربَا) والياء فى حالة المفردة المخاطبة (اضْرِبى) والواو فى حالة الجمع (اضْرِبُوا)" [٢٧] . وهو أيضاً "دليل إعرابى فى حالة الوقف فى صور نحوية خاصة"[٢٨] . وهو "إمكانية من إمكانيات البناء فى اللغة العربية"[٢٩] . لكل هذه القيم اللغوية التى للسكون على المستوى الصوتى الوظيفى والصرفى والنحوى يسمى الدكتور كمال محمد بشر السكون بـ "الحركة الصفر" ، ويعد تسميته بالحركة مقصورة على الجانب الوظيفى له ، إذ ليس للسكون نطق ، وليس له أى تأثير سمعى، ولذلك يقرن تسمية الحركة بـ "الصفر" دليلاً على عدم نطقه وعدم وجود أى تأثير سمعى

---

(٢٥) السابق نفسه ٢٣١/١ .

(٢٦) د . كمال محمد بشر : دراسات فى علم اللغة ٢٣٢/١ .

(٢٧) السابق ٢٣٣/١ .

(٢٨) السابق ٢٣٣/١ .

(٢٩) السابق الصفحة نفسها .

له[٣٠] . بل إنه للوظيفة الصرفية التى للسكون يعده أيضاً "مورفيما صفرا"[٣١].

ووظيفة السكون ترتبط هنا بالاستعمال لا بمستويات التحليل اللغوى وقد استثمر هذه القيمة الوظيفية للسكون الشعراء المحدثون مما يكتبون شعراً حراً بحيث يستعيضون عن مكونات القافية المختلفة من ردف وتأسيس ودخيل ونفاذ إلخ بهذه القيمة التى يمنحها السكون لآواخر الأسطر .

على أن القدماء — والخليل من بينهم — فى إيلائهم هذه الأهمية للسكون ، أضافوا إلى الساكن ، وهو الصوت الصامت غير المتبوع بحركة قصيرة ، ألف المد وواوه وياءه ، حيث عدوا الأول ساكناً صحيحاً والثانى ساكناً ليناً . وبالرغم من أنهم أدركوا العلاقة بين الحركة القصيرة (فتحة ، ضمة ، كسرة) والحركة الطويلة (ألف ، واو، ياء) ، فإنهم تجاوزوا هذه العلاقة ، وضموا الألف والواو والياء (فى حالة كونها مداً) إلى السكون.

ويرى الأستاذ محمد العلمى أن ما قاموا به لا يجانب الصواب ، بالرغم من أن الفرق بين الحركات الطويلة باعتبارها أصواتاً ، والسكون باعتباره عدم صوت ، فإن القدماء ربما نظروا إلى المسألة من زاوية أخرى ، ذلك أنهم ربما قارنوا بين الصامت متبوعاً بصائت قصير فصامت مثل : لَمْ (أداة ، جزم) ، فُزْ (فعل أمر) ، لِذْ (فعل أمر)، والصامت متبوعاً بصائت طويل ، مثل : (لا) (أداة) ، فُو

---

(٣٠) د . كمال محمد بشر : دراسات فى علم اللغة ٢٢٢/١ .

(٣١) السابق ٢٣٤/١ .

(الفم)، لِى (حرف الجر وياء المتكلم) فوجـدوا أن المـدة التـى يسـتغرقها نطق الصامت المتبوع بصائت قصـير فصـامت ، مسـاوية لتلـك التـى يستغرقها نطق الصامت المتبوع بصائت طويل . ولعـل هـذا هـو الـذى دفعهم إلى تجزئ الحركة الطويلة إلى حركة وسكون هـو المـد ، وإلى عـد الجزء الثانى الذى هو المد سكوناً ، ويؤكـد مـا ذهـب إليـه أن الخليـل ساوى فى العروض بين الصـامت المتبـوع بصـائت قصـير فصـامت ، والصامت المتبوع بصائت طويل ، وعدهما معـاً سـبباً خفيفـاً[٣٢] . ولا شك أن الذى سوغ له هذا هو التساوى فى الإيقـاع ــ وهـو أسـاس العروض ــ بين الصنفين من السبب الخفيف . علـى أن الخليـل لم يكـن استثناء فى عروضه فى هذا ، فهو لم يفعل أكـثر مـن أن طبـق المفـاهيم ساوت عملياً بين هذين الصنفين أو هذين النوعـين مـن المقطـع . ولعـل هذا ما يرمى إليه الدكتور تمام حسان حين يقـول : "إن الصرفيـين حـين نسبوا السكون إلى حرف المد عند الكلام عن التقاء السـاكنين كمـا فـى (الضّالّين) و (مد هَامّتان) ، لم يقصـدوا أن حـرف المـد مشـكل هنـا بالسكون (لأن المد والحركة لا يقبـلان السـكون ولا الحركـة) ، وإنمـا قصدوا شيئاً شبيهاً بعد حرف المد مساوياً مـن حيـث الكميـة الإيقاعيـة حركة متلوة بسـكون"[٣٣] .

ويلاحظ أنه يقصد بالمد المصطلح الحديث وهـو الصـائت الطويـل ، ولذلك وجده يساوى الحركة متلوة بسكون . أمـا المـدّ فـى المصطلـح القديم فهو الساكن فقط مفصـولاً عـن الحركـة التـى مـن جنسـه .

---

[٣٢] انظر محمد العلمى : العروض والقافية ص٧٢ .

[٣٣] د . تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص٧١ .

ويعترف د . محمد مندور بتساوى المقطع المتوسط المغلق مع المقطع الطويل (د . مندور يسمى المتوسط المفتوح طويلاً) ، ويقول : "ويأتيه الطول من الزمن الذى يستغرقه الحرفان الصامتان فهذا الزمن لابد حسابه"[٣٤] .

بينما يختار د . إبراهيم أنيس فى سبب تسوية أهل العروض فى حشو البيت بين مقطعين متوسطين أحدهما مفتوح والآخر مغلق ، ويرى "أن الدراسة الصوتية تؤكد لنا أن مثل هذه المساواة فى زمن النطق بكل منهما غير معقول ؛ بل تسجل الأجهزة الحديثة أن حرف المد من حيث زمن النطق به يكاد يبلغ ضعف الحرف الصحيح حين يكون ساكناً[٣٥] .

ومعرفة المقاطع اللغوية العربية المختلفة الكميات هى المدخل إلى دراسة الإيقاع وما يتصل بذلك من قواعد النثر فى الكلام . وحين حاول العروضيون أن يصلوا إلى دراسة تقلبات أجزاء التفعيلات حددوا الأسباب والأوتاد وصاغوا لها عبارتهم المشهورة "لم أر على ظهر جبل سمكة" ولكنهم لم يحددوا مقاطع اللغة العربية ؛ لأن أغلب ألفاظ هذه العبارة مكون من أكثر من مقطع واحد . ولو حاولنا أن نقطع هذه العبارة بحسب مقاطع اللغة لبدت على النحو التالى :

لمْ ــ أ ــ رَ ــ عَ ــ لاَ ــ ظَهْ ــ رِ ــ جَ ــ بَ ــ لـنْ ــ سَ ــ مَ ــ كَ ــ تَنْ ؛ ذلك أن دراسة المقاطع فى العربية لها شروطها التى لا تتحقق إلا برعايتها ومنها ما يلى :

---

[٣٤] انظر د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ص ٢٣٦ ط٣ مكتبة نهضة مصر ــ القاهرة .

[٣٥] د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٣٢٥ ط٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٥م .

١ ـــ كل حرف متحرك فهو بداية مقطـــع .

٢ ـــ كل صوت ساكن بعد حركة أو مـــد فهـــو نهايـــة مقطـــع ، وقـــد يشدد هذا الساكن عند الوقـــف .

٣ ـــ هناك مقطع بحسب الأصل ومقطـــع بحســـب الاســـتعمال ويتصـــل هذا التفريق فى الغالب بهمزة الوصـــل .

٤ ـــ نحن معنيون فى هذه الدراسة بالمقـــاطع الاســـتعمالية لا التنظيميـــة ؛ لأن موضوعنا هو الإيقاع وهو ظـــاهرة اســـتعمالية .

ـــ يعترف نظام اللغة العربية بإمكـــان افتتـــاح الكلمـــة العربيـــة بحـــرف ساكن ولكنه لا يجيز الابتداء به فإذا قلنـــا : "انطلقـــوا" فـــإن أول حـــرف من حروف الكلمة هو النون الساكنة أمـــا الألـــف فليســـت أكـــثر مـــن (وسيلة كتابية) تشير إلى موقع "الوصل" ، فهى ليست مـــن بنيـــة الكلمـــة ومثلها كمثل الألف التى جاءت بعد واو الجماعة مـــن كلمـــة "انطلقـــوا" السابقة لتدل على أن الواو للجماعة ، وليســـت للجمـــع وتظهـــر فـــائدة هذه الأخيرة فى التفريق بين "قاتلوا زيـــداً" و "قـــاتلو زيـــدٍ" مثـــلاً .. إذ تشير بوجودهـــا إلى أن الـــواو فـــى العبـــارة الأولى للجماعـــة (أى أنهّـــا ضمير) كما يشير غيابها من المركب الإضافى فـــى العبـــارة الثانيـــة إلى أن الواو للجمع (أى أنها حـــرف) .

ولما كانت كلمة "انطلقوا" فى حال نطقها بحاجـــة إلى همـــزة وصـــل يتوصل بها إلى نطق أول الكلمـــة ، أصبحـــت المقـــاطع الاســـتعمالية (أى الصوتية) للكلمة على النحو التـــالى:

ءِ نْ ـــ طَ ـــ لَ ـــ قُو

ولو وقعت الكلمة فى الوسط فلم يبدأ بها السياق لكان على الحرف الذى قبل النون الساكنة أن يحمل الحركة التى كانت للهمزة التى بدئ بها الكلام من قبل ، وأن يكوّن هذا الحرف مع النون مقطعاً واحداً . فإذا نظرنا إلى هذه الكلمة نفسها فى قوله تعالى : (فانطلقوا وهم يتخافتون) [٣٦] وجدنا المقطع الأول على صورة "فَنْ" أى أن الفاء حلت محل همزة الوصل التى فى المقطع (ءِ نْ) السابق .

هذا الفهم لاغبار عليه عند النظر إلى الاستعمال الذى يأتينا بمقاطع صوتية

فالنون فى كلمة "انطلقوا" نهاية مقطع تأصيلى بذاته ، به بدأ المقطع وبه انتهى ، ويحسن أن يسمى مقطع الوصل لأنه تأصيلى لا يوجد إلا فى الذهن بواسطة التجريد العقلى ولا يوجد فى الاستعمال

يأتى هذا المقطع ذو الوجهين (مقطع الوصل) فى أسماء بعينها وفى أداة التعريف وفى ماضى الخماسى والسداسى وأمرهما ومصدرهما وأمر الفعل الثلاثى . ولنا أن نذكر قول ابن مالك "أل حرف تعريف أو اللام فقط" لنرى أن اللام فقط مقطع تأصيلى مستقل[٣٧] .

(٣) تكرار الوحدات العروضية وتماسك النص :

[٢] الخليل بن أحمد الفراهيدى هو أول من لاحظ إمكانية القياس فى الوزن وجمع الأشعار وأجرى قياسه عليها فوجدها على أوزان متنوعة فقام بدراستها دراسة دقيقة أعانته معرفته بعلم الإيقاع والموسيقى فى استخراج هذا العلم فوضع أبعاده التى يدور حولها وحدد مصطلحاته

---

[٣٦] القلم ٢٣ .

[٣٧] انظر د . تمام حسان : البيان فى روائع القرآن ص٢٥٩ .

التى تستعمل فيه وخصائصه التى تختص به دون غـــيره مـــن العلـــوم وفـــق طرق قياسه وتحليله وتعليله فكان بذلك أول من ابتكـــر علـــم العـــروض . وما تردد من أنه كان علماً قديماً عند العـــرب جـــدده وأخرجـــه الخليـــل فهذا عائد إلى خلط بعض الباحثين بـــين الأذن العربيـــة الموســـيقية المرهفـــة التى كانت تقوم مقام العروض قبل الخليـــل وبـــين العـــروض علمـــاً لـــه أصوله وقواعده وما الأدلة التى استندوا إليها إلا تلك البدايـــات التـــى مـــر بها الشعر العربى حتى استوى عوده فابتعدوا عـــن تلـــك الأخطـــاء التـــى كانت تكتشفها الأذن العربية دائماً فيعدلون إلى ما هـــو أنســـب وأقـــوم ، وكما كان النقد فى العصر الجـــاهلى يعتمـــد علـــى الـــذوق كـــان وزن الشعر يعتمد على مدى قبول الأذن العربية لذلك النغـــم واســـتطابتها لـــه، فقد كان واضحاً تمييزهـــا لكـــل نشـــاز يعـــوق الأنســـياب الموســـيقى والإيقاعى[٣٨] .

يستعمل الإنسان لمعرفة الشئ ، حواسّـــه . والجـــانب الـــذى تتيسّـــر للإنسان معرفته من الأشياء هو ما يدرك بحاسّة . فـــالحواس تبقـــى وســـيلة الإنسان الأولى فى معرفة الأشـــياء .

لكنّ الحواسّ الخمس لا تستوى فـــى درجـــة التعريـــف ، وليســـت كـــلّ الأشياء تشترك فى نوع الحواسّ التى نخاطبها قبـــل غيرهـــا .

ولذلك يتحتّم تصنيف الحواسّ بحســـب اختـــلاف طاقاتهـــا ، وبحســـب أولويّة بعضها على البعض الآخر فى تعريف نوع من الأشـــياء دون آخـــر .

---

[٣٨] المدارس العروضية فى الشعر العربى عبد الرؤوف بابكر السيد ص٩٢ طرابلس — ليبيا ط١ ١٩٨٥م .

وإنّا لنجد فى الحواسّ صنفين : صنفاً يضمُ حاسـتى الـذوق والشـمّ، وأثرهما فى نفس المتلقى مادى بحـت ، وصنفـاً يضـمُ حـواسّ السـمع واللمس والبصر ، وأثرهم معنـوى أكـثر منـه مـادّىّ ؛ لأن المتلقـى أو المتذوق لا ينتقص من المنتج شيئاً عند سماعه أو لمسـه أو رؤيتـه .

ولذلك ، فى إدراك المعارف الإنسـانية ، عملـت الحـواسّ الثـلاث الأخيرة دون حاستى الذوق والشـمّ .

والشعر من المعارف الإنسانية ، ومن جوانبه مـا يـدرك بحـواس السـمع واللمس والبصر ، وهى موسيقاه وحركتـه وصـوره . هـذه مسـتويات ثلاثة تكونّ ما يمكن تسميته بـ "محيـط الكـلام" .

فالقارئ عندما يباشر الكلام الشعرى يستوى فى جـو حسّـى خـاص هو الباب الذى يتيح له التغلغل فى أعماق الكـلام ، والـذى كثـيراً مـا يهويه إلى مغلقاته ويبرر جوازاته ؛ لأن هذا الجوّ ، لا تصـح لـه التسـميّة بـ "المحيط" إلاّ على سبيل التيسير العملى ، أمّا فى الحقيقـة ، فهـو مـن لبنات مكوّنات الفّن الشـعرى(٣٩) .

وقد اتخذت الصيغ اللغوية والتراكيب فى بعض الأحيـان نمطـاً معينـاً من أجل بناء الوزن الشعرى ، ولم تعـد طواعيـة الكلمـات والـتراكيب من أجل الوزن دلالة ضعف لغوى من الشاعر . وإنما أصبحـت فـى يـده قدرة إبداعية يختار منها ما يـراه صالحـاً مـن الناحيـة الإيقاعيـة علـى مستوى الموسيقى النهائية والداخلية ، وظواهـر التغيـير علـى مسـتوى الإيقاع ليست بالقليلة وقد وضع جُلّهـا لـدى دارسـى العـروض فـى نطاق ما يسمى بالضرورات الشـعرية وإن كـان الإحسـاس أن التغيـير

---

(٣٩)انظر خصائص الأسلوب فى الشوقيات د . محمد الهادى الطرابلسى ص١٧ ــ تونس ١٩٨١م .

من أجل نهاية الإيقاع أكثر من التغيير داخله ، وهذه بعض صور للتغيير .

تغيير داخلي يمس قيم الإعراب :

لم تحذف دلالة الجزم في الأفعال المعتلة رغم وجود الجازم ؛ ولعل مطلب الإنشاد في مط الحركة والوصول بها إلى مد يجعل هذا أمراً مقبولاً من الناحية الإيقاعية .

فقد ورد قول الشاعر :

كأن العين خالطها قذاها … بعوارٍ فلم تقضى قراها[٤٠]

وقول آخر :

وتضحك منى شيخة عبشمية … كأن لم ترى قبلى أسيراً يمانيا[٤١]

ومن شواهد النحاة :

ألم يأتيك والأنباء تنمى … بما لاقت لبون بنى زياد

فالمضارع : تقضى — ترى — يأتى . بقيت علته رغم وجود الجازم ؛ وهنا أصبحت التضحية بقيمة الجزم مطلباً وارداً لحاجة الإيقاع إليه ؛ لأن حذف حرف العلة من المضارع (تقضى) وكذلك المضارع (يأتى) يذهب بحد تفعيلة الوافر (مفاعلتن) ؛ تلك التفعيلة التى تزاحف بالإسكان لا الحذف . وحذف حرف العلة من المضارع

---

[٤٠] الضرورة الشعرية فى النحو العربى د . محمد حماسة عبد اللطيف ص٢٢٤ — مكتبة دار العلوم ١٩٧٩م .

[٤١] توجيه إعراب أبيات ملغزة الإعراب للرمانى ، وقدّم له : سعيد الأفغانى — ص٩٩ — مطبعة الجامعة السورية ١٩٥٨م .

(ترى) يذهب وحدة (مفاعيلن) حيث لا سبيل إليـــــه إلا حــذف ســاكن الوتد المجموع مؤسس التفعيلة وهذا مســـــتحيل.

تغيير داخلى يمس البنية الصرفيـــة :

فقد تحورت بنية الكلمات وأصبح التغيـــير لســلامة الإيقـــاع مزاجــاً طبيعياً لا ترفضه اللغة بل تستحسن كثيراً منه لعذوبة اســتعماله كمــا فــى قصر الممدود حين يقول الشــاعر :

لابد من صنعا وإن طال السفر　　　وإن تحنّى كل عوْدٍ ودَبَرْ

ويقول آخر :

فهُمْ مَثَلُ الناس الذى لا يعرفونه　　　وأهل الوفا من حديث وقديم

والإسراع النطقى حين الوصل يستجيب لقصـــر الممـــدود نــثراً فمــا بالك حين يطلب شــعراً .

ومن التغييرات حذف نون "لكن" كما فى قـــول الشــاعر :

فلست بآتيه ولا أستطيعُهُ　　　ولاكِ استغنى إن كان ماءك ذا فضل[٤٢]

وقد عذب الاستغناء أيضاً عن نون "من" فـــى إيقـــاع الشــعر حيــث كانت التضحية بها للتخلص من الساكنين مع وجـــود بديــل آخــر هــو تحريك الساكن الأول ومن قبيل ذلك قـــول الشــاعر :

لسلمى بذات الخال دار عرفتها　　　وأخرى بذات الجزع آياتها سَطْر

كأنهما مـــلآن لــــم يتغيرا　　　وقــــد قــرّ للدارين بعدنا عصْرُ

---

[٤٢] انظر : فى علمى العروض والقافية د . أمين على السيد ص١٩٨ ـــ ١٩٩ ـــ دار المعارف ١٩٧٤م .

ونظائر ذلك فى كلام العرب قداماهم ومحدثيهم . فمـــن ذلـك قــول عمر بن أبى ربيعة :

وتعلم أن لها عندنا ذخائر ملحب لا تظهر

وقول القتال الكلابى :

وما أنس ملأ شياء لا أنس نسوة طوالع من حوْضى وقد جنح العصْرُ

وقول النابغة الجعدى :

ولقد شهدت عكاظ قبل محلها فيها وكنت أعَدّ مِلْفتيانِ

وقوله أيضاً من القصيدة نفسها التى منها البيــت الســابق:

ولبست ملأسلام ثوبا واسعا من سيْب لا حرم ولامتان

ومن ذلك قول المتنبى :

نحن قوم ملجن فى زى ناس فوق طير لها شخوص الجمال

ففى كل النماذج السابقة عذبت التضحية بإســقاط النــون فلــم تعــد ضرورة إيقاعية وإنما مطلباً موسيقياً . تغيير قافوىٌ يمــس الصيغــة اللغويــة : وورود هذا ليس بالقليل ومــن نماذجــه تحــول كلمــة (الكلكــل) إلى (الكلكال) تناسب كلمة مجالى فى قــول الشــاعر :

قلت وقد خرّت على الكلكال يا ناقتى ما جلت عن مجالى

وتحول كلمة (يرقد) إلى (يرقود) لتناسب قافيــة (معقــود) فــى قــول الشاعر :

لو أن عمراً همّ أن يرقودا نشد المئزر المعقودا

وتحولت "نضال" إلى "ينضال" مناسبة للبال فى قــول الشــاعر:

لا عهد لى بنيضال　　　أصبحت كالشن البال[٤٣] .

وتحولت كلمة "أنظر" إلى "أنظور" اتفاقاً مع قافية (صـــور) فيمـــا أنشـــده الفراء :

الله يعلم أنا فى تلفتنا　　　يوم الفراق إلى جيراننا صور

وأننى حيث ما يثنى الهوى بصرى　　　من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور[٤٤]

والتغييرات البنيوية الصوتية للحفاظ علـــى القافيـــة كثـــيرة كالإتيـــان بكلمة "النات" بدلاً من "النـــــاس" و "ســـادى" بـــدلاً مـــن "ســـادس" و "الثعالى" بدلاً من "الثعالب" و "إبراهم" بدلاً مـــن "إبراهيـــم" و "أكيـــات" بدلاً من "أكياس" و "الحما" اقتطاعاً من "الحمام" كما فى قـــول الشـــاعر :

أو الفا مكة من ورق الحمى .

ولا مبرر لهذه البدائل إلا سلامة إيقاع القافيـــة ؛ ومـــن أجـــل ذلـــك فإن اتباع بعض صور التغيير وفقاً للهجة أو مطلباً لبيئـــة لـــن يقبـــل أمـــره إلا لو كان قائل البيت صاحب هذه اللهجة أو ابن هـــــذه البيئـــة[٤٥] .

وتقوم بنية عروض الخليـــل علـــى لبنـــات أساســـية هـــى (الوتـــد) و (السبب) . فمنهما تتكون التفعيـــلات ، والبحـــور وتتدخـــل الزحافـــات والعلل لضبط الحركة الشـــعرية دون أن يخـــرج البحـــر إلى بحـــر آخـــر . وتجمع الدائرة العروضية بمجمل الافتراضات النظرية حـــــول حركـــة البحـــر

---

[٤٣] انظر الضرورة الشعرية فى النحو العربى د . محمد حماسة عبد اللطيف ص٢٢٧ .

[٤٤] انظر الصاحبى لابن فارس ص٢١ ــ تحقيق السيد أحمد صقر ــ مطبعـــة عيســى البابى الحلبى وشركاه ١٩٩٧ .

[٤٥] القافية تاج الإيقاع الشعرى د . أحمد كشك ص١٠١ ــ اقاهرة ١٩٨٣م .

المستعمل أو المهمل على السواء . دون أن تمنع هـــذه الدائـــرة افتراضـــات أخرى يستعملها الشاعر العربي . وفق القـــانون الصوتـــي والصرفـــي للغـــة العربيـــة ، الذى يسمح بما لا نهاية من البحور والتشكيلات اللغويـــة والموســـيقية .

وتأتى روابط صوتية أخرى تضبط الحركـــة الصوتيـــة والشـــعرية فـــى النص الشعرى . تبدأ بالمصراع ، وتنتهى عند القافيـــة والـــروى . وتـــأخذ بينهما ما يدخل النص الشعرى من موسيقى صوتيـــة تبـــدأ مـــن الصـــوت المفرد إلى المقطع ، وتنتهى بكل أشـــكال التجنيـــس الصوتـــى والمهـــارات الصوتية المرتبطة بشكل النص الشـــعرى[٤٦] .

وعرفوا الشعر بعدة تعريفات من بينها أنـــه الكـــلام المـــوزون المقفـــى الدال على معنى ويؤدى إلى الجمال الفنـــى مـــع تحقيـــق الموســـيقى التـــى يحسها كل من المتكلم والمستمع ، أو المبدع والمتلقى . ومـــن هنـــا يقـــول الدكتور إبراهيم أنيس : "فالشعر جـــاء منـــذ القـــدم موزونـــاً مقفـــى ، والشعر لا يزال فى جل الأمم موزوناً مقفى ، نرى موســـيقاه فـــى أشـــعار البدائيين وأهل الحضارة ، ويستمتع بها هـــؤلاء وهـــؤلاء ويحـــافظ عليهـــا هؤلاء وهؤلاء . فليحاول النقاد ما شاءت لهم المحاولة التفتيـــش عـــن كـــل أسرار الشعر ، وليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير ، وليكشـــفوا لنـــا عمـــا قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجـــاز ، وليؤلفـــوا مـــن مثـــل هذا علماً أو فناً للناس ، غير أنا نطمع منهم أن يضعـــوا موســـيقى الشـــعر فى محلها الاسمى ؛ وألا يقرنوها بشئ آخر قد يعـــثرون عليـــه فـــى بعـــض الأشعار ، أو يتعثرون فى البحث عنـــه والتنقيـــب ، فليـــس الشـــعر فـــى

---

[٤٦] انظر موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات د . مدحـــت الجيـــار ص١٢٠ دار المعارف ـــ القاهرة ط٣ ١٩٩٥ .

الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تفعل لموسيقاه النفوس ، وتتأثر بها القلوب"[٤٧] .

ولقد توقف الدكتور محمد مندور أمام "الشعر الغنائى" والدور الذى تؤديه الموسيقى ؛ حتى إن بعض النقاد جعل الشعر موسيقى قبل أى شئ آخر . قال : "إذا كان هذا النوع من الشعر (الغنائى) قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد ، بل إلى القراءة الصامتة ؛ فإن العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية فى هذا الشعر ؛ بل أخذت أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر ، يرى الرمزيون أن الشعر موسيقى قبل كل شئ ، وإن العنصر الموسيقى فيه يبذ فى الأهمية المعانى والعواطف والصور الشعرية ذاتها ، باعتبار أن الموسيقى هى أقوى أداة للإيحاء ، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيراً لغوياً صريحاً واضحاً"[٤٨] ومن هنا فقد كان من أقدم تعريفات الشعر عند العرب أنه قول موزون مقفى ، وقد انتقل ذلك التعريف من أديب عربى إلى آخر حتى عصرنا الحديث ؛ فدار حوله صراع عنيف يدل فيما يدل على أنه مازال يحتفظ بسلطانه . فالشاعر العراقى الرصافى يقول : "إن الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان ، كما أن النطق غريزة فيه . وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين فإن النطق ـــ وهو أسنى مظهر من مظاهر الشعور ـــ لما اقترن بالغناء تولد الشعر . فالشعر لا يقال إلا لينشد ، وبعبارة أخرى ليتنغنى به . فلابد فيه من

---

[٤٧] انظر موسيقى الشعر د . إبراهيم أنيس : ص١٨ .

[٤٨] انظر فن الشعر أرسطو ترجمة د . محمد مندور : ٢٢ .

الوزن والقافية ؛ لأن الغناء نغـم وإيقـاع . وهمـا لا يكونـان إلا علـى تقاطيع متوازية من الكـلام"[٤٩] .

وقد اهتدى الخليل بن أحمد إلى علم لم يُسْبَقْ إليه ، يختص بأوزان الشعر العربى ، وهو "علم العروض" الذى عرّفه الخطيب التبريزى (ت ٥٠٢هـ) بقوله : "اعلم أن العروض ميزان الشعر ، بها يُعرف صحيحه من مكسوره ، وهى مؤنثة ، وأصل العروض فى اللغة الناحية، من ذلك قولهم : أنتَ معى فى عروضٍ تلائمنى ؛ أى فى ناحية . قال الشاعر (عبد الله بن الحجاج) :

فإنْ يُرضْ أبو العباس عنى ويركبُ بى عرَوضاً عن عَروضِ

ولهذا سُميت الناقة التى تعترض فى سيرها عروضاً ؛ لأنها تأخذ فى ناحية دون الناحية التى تسلكها ، فيحتمل أن يكون سُمى هذا العلم عروضا ؛ لأنه ناحية من علوم الشعر.

وقيل : يحتمل أن يكون سُمى عروضاً ؛ لأن الشعر معروض عليه ، فما وافقة كان صحيحاً ، وما خالفه كان فاسداً"[٥٠] . ومن هنا فإن علم العروض فى اصطلاح المشتغلين به هو ميزان الشعر العربى الذى يعرف به صحيح الأوزان وفاسدها والمنكسر منها ، وما يدخل تلك الأوزان من الزحافات والعلل .

وقد حصر الخليل بحور الشعر العربى فى خمسة عشر بحراً هى : الطويل ، المديد ، البسيط ، الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل،

---

[٤٩] انظر : النقد الأدبى الحديث فى العراق : د . أحمد مطلوب ٢٣٠ .

[٥٠] انظر : الكافى فى العروض والقوافى التبريزى ص١٧ .

السريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب ، المجتث ، المتقارب . وهناك بحر زاده الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) وهو "المتدارك" الذى يطلق عليه أيضاً اسم المحدث والمخترع ؛ وبذلك تصبح بحور الشعر العربى ستة عشر . وقد سُمى كل وزن من تلك الأوزان بحراً تشبيهاً له بالبحر الحقيقى الذى لا يتناهى مهما أخذ من مائه ، كذلك بحر الشعر يوزن به مالا يتناهى من الشعر .

وبنية الشعر تعتمد ــ أساساً ــ على الوحدات النغمية التى تتكرر بانتظام داخل البيت الشعرى ، وبتكرار الأبيات تتكون القصيدة ، فالتكرار هو البنية الأساسية للبيت ، ومن ثم للقصيدة ، ويفرض تكرار الوحدات النغمية نظاماً من الوحدات النحوية والمعجمية ، أى أن التكرار يصنع أنماطاً من التوازيات الموزعة داخل النص الشعَرى"... فبنية الشعر تتميز بتواز مستمر ..." [٥١] منشأؤه الصورة الصوتية نفسها والوحدة العروضية نفسها المنتظمة بها تلك الصورة الصوتية . والصورة النحوية نفسها ، فالتكرار ــ بذلك ــ يتحكم فى اختيار الوحدات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية ، ويجعل الخطوة والأسبقية للصوت على الدلالة ، حقاً قد تتفاوت درجة الإحساس بالصوت تبعاً للمسافة بين الوحدات المتكررة ، وطبيعة تلك الوحدات ما بين كلمات أو عبارات أو صور نحوية ، لكن يظل الإحساس بالصوت واضحاً وسابقاً للإحساس بدلالة الوحدات المتكررة ، فما يقوم به التكرار من وظائف ترتبط أساساً . وقبل كل شئ ــ بالأثر الصوتى والنغمى للوحدات المتكررة .

---

[٥١] رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ص٤٧ .

ولا تقتصر وظيفة التكرار على إحداث الأثر الصوتي في القصيدة ـ لكنه يساهم أيضاً في تدعيم الدلالة وإبرازها ، وتوسيع نطاقها بحيث تتخذ آفاقاً جديدة ، فلا شك أن الوحدات المتكررة تعني بتكراراها شيئاً إضافياً عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى أو المرات السابقة " .. فالكلمة أو الصورة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى ، وذلك راجع إلى ذات حقيقية أنها تكرار ، ولاتقع حادثة مرتين ، لأنها على وجه الثقة قد وقعت مرة بالفعل .." (٥٢).

إن التكرار يؤكد ـ في بعض وجوهه ـ على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري ، وفي فتح آفاق جديدة نحو تفجير إمكاناته النغمية والدلالية ، فالشاعر في غير بنية التكرار يعدل عن الدوال نفسها إلى دوال أخرى بديلة تخدم الدلالة الشعرية ، في حين أن استعمال بنية التكرار ـ أي الوحدات اللغوية نفسها ـ يؤكد ـ إلى جانب ما توحي به ـ على أهميتها نفسها واعتمادها في بناء النص .

ويعد تكرار الوحدات المتناظرة من الوسائل الناجحة لتحقيق تماسك النص (فالتكرار من شأنه أن يصنع قدراً كبيراً من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ، ويسمح بالاستمرار في بنائه ،

---

(٥٢) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة : أحمد حسان القاهرة ١٩٩١ ص١٤٣ .

الأمر الذى يجعل من النص وحـــدة منســجمة ومتســعة ، وهــذه أبــرز خصائص النص الفنـــى[٥٣] .

فالقصيدة بنية "مفتوحة" ، بمعنى أنهـــا تمثـــل وحـــدات بنائيـــة مغلقـــة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض ، وهى من ناحيـــة الشـــكل الموســـيقى تكرار للوحدة الأولى التى تتمثل فى البيـــت الأول منهـــا . فـــالبيت هـــو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتى تتكرر فـــى القصيـــدة فـــلا يكـــون لطول القصيدة أو قصرها أى دلالة موسيقية سوى مـــن الناحيـــة الكميـــة، أى كمية تكرار هذه الوحدة . ومن ثم يصعـــب علينـــا أن نتحـــدث عـــن الصورة الموسيقية العامـــة للقصيـــدة ، وإنمـــا نســـتطيع فـــى ســـهولة أن نتحدث عن الصورة الموسيقية للبيت الشـــعرى .

وصورة البيت الشعرى التقليدى تتكـــون مـــن وحدتـــين موســـيقيتين إحداهما تكرار للأخـــرى ، أى أنهـــا تســـاويها زمنيـــاً فـــى حركاتهـــا وسكناتها وإن اختلفت ثانيتهما عن الأولى بتوقيـــع خـــاص فـــى نهايتهـــا هو ما يسمى بالقافية .

كذلك نجد النظر الصوتى العام للنص الشعرى ابتـــداء مـــن البيـــت إلى النص كاملاً . إذ نجـــد ظواهـــر مثـــل الـــترديد ، وحســـن التقســـيم ، والتشـــعيب والازدواج والتســـهيم ، بالقافيـــة والتشـــطير والمقابلـــــة ، والانسجام . هى من قبيل النظر الصوتى العام الهـــادف إلى التّعـــرف علـــى تناسق النص ، وانسجام مكوناته جملـــة .

---

[٥٣] مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة دراسة فـــى بلاغـــة النـــص ص١٤٣ .

يضاف كل ذلك إلى موسيقى العروض والقافية والروى واللفظ . كما نظر إليها علم العروض والقافية وعلم اللغة ، والنقد الأدبى العربى القديم . الأمر الذى يعكس لنا الجدل الصوتى داخل مكونات النص الشعرى . كما يعكس فى الوقت نفسه ــ تجادل وتآزر الشعر والنثر حيث يشتركان فى ظواهر موسيقية من البديع الصوتى ، وفى حين يشتركان ، يحرم النص النثرى من موسيقى العروض ، مما يشى بأهمية النص الشعرى واحتلاله للمقام الأول من اهتمام النقاد والشعراء على السواء .

وتعمل هذه البنية الصوتية الموسيقية داخل الشعر بخاصة وفق قوانين "التكرار والترديد" و "التوزيع المكانى" "والتساوى والنقص والزيادة" وهى قوانين صالحة لكل موسيقى . سواء أكانت مجردة أم مرتبطة بلغة ما . بل نستطيع القول بأن التوزيع والمزج الذى يصنع القطعة الموسيقية كما يصنع (الانسجام) عند البلاغيين والنقاد (التوافق الصوتى) بين كلمات النص . حيث تخضع الظواهر الجمالية والفنية لقانون عام[٥٤] .

وإذن فخصائص الوزن الشعرى ــ إن صح أن له خصائص بذاتها ــ يمكن تلمسها فى البيت الواحد ، بل فى شطر البيت ؛ لأن الأبيات الأخرى لن تضيف إلى تلك الخصائص مزيداً . اللهم إلا اختلاف الأضرب وعموماً فإن هناك فروقاً اللهم إلا بين الأنماط الوزنية التالية:

---

[٥٤] انظر موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات د . مدحت الجيار ص٢١٨ .

١ ــ فاعلاتن فاعلاتن فـــاعلاتن (رمل)

٢ ــ فاعلاتن مستفعلن فـــاعلاتن (خفيف)

٣ ــ مستفعلن مستفعلن مســـتفعلن (رجز)

٤ ــ مستفعلن فاعلن مستفعلن فـــاعلن (بسيط)

٥ ــ فعولن فعولن فعولن فعولـــن (متقارب)

٦ ــ مستفعلن فاعلن فعولـــن (مخلع البسيط)

٧ ــ مفاعيلن مفاعيلن مفـــاعيلن (هزج)

٨ ــ متفاعلن متفاعلن متفـــاعلن (كامل)

وهذه الأوزان جميعاً تشترك فى خاصة واحدة هـــى أنهـــا ليســـت لهـــا خصائص . ولا تتحدد لها خصائص إلا بعـــد أن يخـــرج فيهـــا الشـــعر . وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هى تتغـــير مـــع كـــل شـــعر جديـــد يوضع فيها فحين يقول الشاعر الجـــاهلى :

مشيـــــنا مشـــــية الليـــث غدا والليث غضبان

بضـــــرب فيه توهيـــــــن وتخضيع وإقـــــــران

وطعـــــــــن كفـــم الـــزق غدا والزق مـــــــلآن

وبعض الحلم عند الجهـــــــل للذلة إذعـــــــان

ويقول :

ألا طـــــيرى ألا طـــــيرى وغنى يا عصافيرى

عندئذ نستطيع أن نلمس الفرق بين النغمتين وإن كـــان الـــوزن فيهمـــا واحداً (مفاعيلن مكررة أربع مـــرات) ؛ فلاشـــك أن الضربـــات القويـــة

القصيرة فى الأبيات الأولى توحى بمعنى الحسم والقطع ، كما أن توالى هذه الضربات يوحى بنوع من التأكيد .

والحركة النفسية فى الأبيات بصفة عامة حركة سريعة حماسية . فى حين أن المثل الثانى يتضح فيه نغمة أنثوية تتمثل فى رخاوة المقاطع ولينها وفى بطء الحركة بينها . إنها نغمة مناقضة تماماً للنغمة الأولى ولم يستطع اتحاد الوزن فى المثلين أن يمنع من ظهور هذين النمطين الموسيقيين المختلفين .

ولو أجرينا عمليات تحليل مماثلة على الأوزان الأخرى لخرجنا فى كل مرة بالحقيقة نفسها . ومن ثم تكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التى تتفق وحالة الشاعر النفسية . ولكن لما كانت طبيعة بنية القصيدة من الناحية العروضية تقوم على تكرار الوحدة الوزنية المتمثلة فى البيت فقد صارت القصيدة كلها نغمة من لون واحد ، وصار من الصعب تنويع النغمة داخلها لارتباط الشاعر بالبنية العروضية لها المرتبطة بالتشكيل اللغوى المصوغ والذى يرتبط بكل أحوال الشاعر ؛ لأن اللغة صورة للنفس . والقصائد ذات الوزن الواحد لها طابع مشترك يتمثل فى وقع هذا الوزن فى صورته المجردة ، ولكنها بعد ذلك تختلف فى النغمات كّما وكيفاً . ولما كان الإيقاع دائماً أقوى من النغمة فى التأثير على الأذن كان لارتباط الشاعر التقليدى بالصورة الوزنية التقليدية للقصيدة أثره فى تكييف المعنى المقصود من موسيقى الشعر سواء عند الشعراء والنقاد القدامى . وقد نتج عن ذلك الاهتمام بموسيقى الشعر من حيث هى إيقاع ثابت فى الأوزان يستطيع الشاعر حين يتبعه بدقة أن يستولى — على أقل تقدير — على آذان المستمعين .

ومن هنا كانت موسيقى القصيدة التقليدية شيئاً تطرب له الآذان قبل كل شئ

ولعله من أجل ذلك ، وتحاشياً لرتابة الإيقاع الصارخ الذى يضفيه الوزن العروضى على موسيقى القصيدة ، أن حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه فى الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضى المفروض . وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض فى صورته المقننة . يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل . ففى الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل (حذف ساكن أو زيادته أو تحريكه) ولم يكن لها من مبرر إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجى . غير أن هذه المحاولة كانت جزئية . وقد تبعتها محاولات كثيرة[٥٥] .

ويلاحظ أن الزحاف يتجه دائماً نحو تقريب الشعر إلى النثر من ناحية النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ؛ فالتفعيلة حين تطغى مقاطعها الطويلة على ما بها من مقاطع قصيرة طغياناً لا تعرفه اللغة المألوفة (لغة النثر) ، يعمل الزحاف الذى يدخلها على إزالة هذا الطغيان أو الحدّ منه ، فتكون المقاطع القصيرة فى الصورة المزاحفة أكثر من الطويلة أو يتوازن فيها الطرفان على مستوى التفعيلة أو على مستوى القصيدة ؛ فالتفعيلة "فعولن" صورتها البديلة "فعولُ" والتفعيلة "مفاعيلن" صورتها البديلة "مفاعيل" أو "مفاعلن" ، و "مستفعلن" حين تزاحف تكون "متفعلن" أو "مستعلن" أما حين تتغلب المقاطع القصيرة فى التفعيلة ، فالزحاف يتجه إلى التقليل من المقاطع القصيرة لحساب المقاطع الطويلة ، حتى ترجحها ؛ وعلى ذلك تستبدل التفعيلة "مستفعلن" بالتفعيلة "متفاعلن" ، و "مفاعيلن" بالتفعيلة "مفاعلتن" ، و

---

[٥٥] التفسير النفسى للأدب ص٨٠ د . عز الدين اسماعيل ـــ بيروت ط٤ ١٩٨١م.

"فَعْلن" بـ "فعِلن" (إذا جاز أن نعدّ "فَعْلُن" صورتها عندما يدخلها الزحاف) . وإذن فالشعر يضارع النثر فى أغلب الاحيان من حيث ترجيح المقاطع الطويلة على القصيدة(٥٦) .

وقد حاول حازم القرطاجنى(٥٧) أن يقدر نسبة السواكن إلى المتحركات فقال (وهم يقصدون أبداً أن تكون نسبة السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن ، إما بزيادة قليلة أو نقص قليل ؛ ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه) .

ومعنى قول "حازم" أن عدد المقاطع الطويلة يقارب عدد المقاطع القصيرة ؛ لأن نصف "المتحركات" ينضم إلى "السواكن" لتكوين مقاطع طويلة ، والنصف الآخر من المتحركات مقاطع قصيرة ، كما فى التفعيلة "متفعلن" (ـــ ه / ـــ ـــ ه) مثلاً . ويفضل حازم رجحان المقاطع القصيرة على الطويلة . ويبدو أن ملاحظة "حازم" لم تقم على استقراء كاف ولا على إحصاء دقيق ، ولعله كان مرفوعاً إليها بميله الذاتى إلى زيادة المقاطع القصيرة ، وهو ميل أفصح عنه فى أكثر من موضع(٥٨) .

وقد دافع العروضيون عن علم العروض بتفاوت فى منهجيته ودقته، فمنهم من أشار إلى أن "الحاجة ماسة وداعية إلى معرفة الوزن وما يجوز من الزحاف فى كل بحر ومالا يجوز ، فقد وقع فى ذلك

---

(٥٦) نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى د. على يونس ص٩٠ ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٩٢م .

(٥٧) منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجنى ص٢٦٧ ـــ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ـــ تونس ١٩٦٦م.

(٥٨) السابق ص٢٣٨ .

جماعة من كبار العرب كالمرقش ومهلهل وعلقمة بن عبدة وعبيد بن الأبرص وغيرهم وجماعة من كبار المحدثين كأبى العتاهية والبحترى وأبى الطيب وحسبنا بوقوع مثل هؤلاء الفحول فى الخروج عن الوزن ، وإذا اتفق مثل هذا المثل هؤلاء فما الظن بغيرهم"(٥٩) .

وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك تدفعه الروح الدينية فجعل تعلم العروض فرض عين(٦٠) . إذ نظر إلى أن علم الشعر الشامل لعلمى العروض والقوافى فن يميز به الشعر من غيره فيعرف أن القرآن ليس بشعر وقبل تعلمه كان إدراكه لذلك مجرد تقليد فى العقيدة ، وبناء على منع التقليد فى العقائد يصبح تعلم العروض إلى ما يوصل منه إلى معرفة لك فرض عين . وهذا إسراف لامكان له فى الدراسة المنهجية للعلم أو الدفاع عن أهميته ، أما الحسانى حسن عبد الله ، فقد دافع عنه فى مقدمة الكافى للتبريزى وهو يقف أمام عسره ومشقته على كثير من الناس على تطاول الأزمان فعزاه إلى "أنه علم يتطلب مقدرة خاصة ، قد يوجد العلم والأدب والذكاء ولا توجد . هى قدرة على الفطنة إلى نغم الكلام ثم حسابه وتحليله ، ولابد من الحساب والتحليل ؛ لأن الفطنة وحدها تصنع الشاعر ومتذوق الشعر . أما العروضى فغرضه الضبط والتصنيف ووضع المقاييس"(٦١) ويشير الحسانى إلى أن

---

(٥٩) شرح الصبان على منظومته فى علم العروض وهى الكافية الشافية فى علمى العروض والقافية ص٣ ط٢ ١٣٢١هـ .

(٦٠) الحسانى حسن عبد الله محقق الكافى فى العروض والقوافى للتبريزى : المقدمة ص٣ ج١ مجلد ١٢ من مجلة معهد المخطوطات العربية .

(٦١) المرجع السابق الصفحة نفسها .

هذه القدرة "ليس يلزم أن يؤتاها عظيم الذكاء فحسب بل تكون مع الذكاء المتقد وغير المتقد ، والمعروف أن الملكات قد تقوى ولا يسايرها الذكاء في قوتها . هي قدرة سمعية ، وأغلب الظن أن لها صلة بسرعة التصور أو التخيل وأنها أدخل في هذه الملكة منها في رهافة السمع"[٦٢] .

يبدو العروض العربي قائماً على إحساس واضح بالكم ، وإن لم تنتف إمكانيات الإحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر ومنها أن شرط التفعيلة والوزن لا يحتم التساوي في كم المقاطع فحسب ، بل في ترتيبها أيضا ، بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد ، والصفة خاصة موقع الوتد بين الأسباب ، هي العلاقة التي ميزت التفعيلات عن بعضها البعض ، رغم تساويها كمياً .

غير أن هذا الإحساس غير الكمي لا يؤدي إلى ما فهمه البعض من خروج العروض العربي عن النمط الكمي من الأعاريض ؛ ذلك أن الأعاريض الكمية لا تعني بالضرورة مجرد التساوي الكمي بين التفعيلات ، تساوياً مطلقاً ، العروض العربي ، قد بني أساساً على إحساس واضح بالكم مع إمكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكمية ، وهذه العناصر التي تبدو بسيطة في الأوزان ، نجدها واضحة كل الوضوح وشديدة الأهمية في العنصر الثاني من عناصر الإيقاع الشعري كما أدركه العروضيون أي القافية[٦٣] .

---

(٦٢) الحساني حسن عبد الله محقق الكافي للتبريزي المقدمة ص٣ .

(٦٣) العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية د .سيد البحراوي ص٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

والشعر كله مركب من "سبب" و "وتـــد" وفاصلـة . أمـا السـبب فمعناه اللغوى : الحبل الذى تربط به الخيمـة ومعنـاه العروضـى : كـل مقطع يتكون من حرفين ، وهو قسـمان :

(١) السبب الثقيل : وهو عبارة عن حرفين متحركين ، نحـو لَـكَ ، بِـكَ ، لِمَ ، مَعَ .

(٢) السبب الخفيف : وهو عبارة عن حرفين ، أولهمـا متحـرك والآخـر ساكن ، نحو : قَدْ ، لَنْ ، بَلْ ، عَـنْ .

والوتد معناه اللغوى : الخشبة التـى تُشـدّ بهـا الأسـباب ، ومعنـاه العروضى : كل مقطع يتكون من ثلاثة أحرف ، وهـو قسـمان :

(١) الوتد المجموع : وهو عبارة عن حرفين متحركـين ، بعدهمـا حـرف ساكن ، نحو : قَضَى ، دَعَا ، لدى ، نَعَـمْ .

(٢) الوتد المفروق : وهو عبارة عن حرفين متحركـين ، بعدهمـا حـرف ساكن ، نحو : كَيْفَ ، قَبْلَ ، بَعْـد .

والفاصلة العروضى : ثلاثة أو أربعة متحركات يليهـا سـاكن ،

(١) الفاصلة الصغرى : وهى ثلاثة أحـرف متحركـة ، بعدهـا حـرف ساكن ، نحو : عِلَمَا ، ضَرَبَا ، فَرِحَـتْ .

(٢) الفاصلة الكبرى : وهى أربعة أحـرف متحركـة ، بعدهـا حـرف ساكن ، نحو : ضَرَبَتَا ، عِلمَتَـا .

وهناك جملة مشهورة فى علم العروض تجمع الأسـباب والأوتـاد والفواصـل ، وهى قولهم : لَمْ أرَ على ظَهْرِ جَبَلٍ سمكةً ، وتوضيحها كمـا يـأتى :

ـ لم : سبب خفيف ـــــ ه

ـ أرْ سبب ثقيل ـــ ـــــ

ـ على : وتد مجموع ـــ ـــــ ٥

ـ ظهر : وتد مفروق ـــ ٥ ـــــ

ـ جبل : فاصلة صغرى ـــ ـــ ـــ ٥ ؛ لأنها تُكتب عروضياً : جَبَلِنْ .

ـ سمكة : فاصلة كبرى ـــ ـــ ـــ ـــ ٥ ؛ لأنها تكتب عروضياً : سَمَكَتَنْ

وهذه الوحدات الصوتية متميزة عن بعضها ، إلاَّ أن الفاصلة الصغرى تنشأ من الجمع بين سببين ثقيل وخفيف ، ولذلك يغفلها بعض العروضيين . أما الكبرى فهى يمكن أن تتركب نظرياً من الجمع بين سبب ثقيل ووتد مجموع ، إلا أنها فى واقع أمرها ناشئة من سببين خفيفين ووتد مجموع تُكوّن تفعيلة (مستفعلن) ، وبالخبل وهو اجتماع الخبن والطىّ ، تفقد هذه التفعيلة ثانيها ورابعها فتؤول إلى صورة (مُتَعِلُنْ) التى تنقل إلى (فَعِلَتُنْ) ، وتلك هى الفاصلة الكبرى . فتصور ورودها مرتبط بهذا الزحاف المزدوج .

ومن الوحدات الإيقاعية الصغرى ، وهى الأسباب والأوتاد ، بنى الخليل الوحدات الإيقاعية الكبرى ، وهى الأجزاء أو التفاعيل[٦٤] .

يعتمد االبيت العروضى على تقسيم هندسى للوحدة الشعرية (البيت) بنسب متساوية من وحدات عروضية هذه الوحدات العروضية تكون أحياناً تفعيلة واحدة وأحياناً تفعيلتين وأحياناً أخرى

---

[٦٤] انظر : محمد العلمى : العروض والقافية ص٧٨ .

ثلاث تفعيلات وتنتظم هذه الوحدات العروضيـــة كـــل أبيـــات القصيـــدة بالصورة نفسها التى جاء عليها مطلع القصيدة وعلى ذلـــك فيكـــون بحـــر الطويل مثلاً معتمداً علـــى أربـــع وحـــدات عروضيـــة تتشـــكل الوحـــدة العروضية فى تفعيلتين هما : "فعولن مفـــاعيلن" وبحـــر المتقـــارب معتمـــداً على ثمان وحدات عروضية تتمثل الوحـــدة العروضيـــة فيـــه فـــى تفعيلـــة واحدة هى "فعولـــن" وبحـــر المنســـرح مثـــلاً معتمـــداً علـــى وحدتـــين عروضيتين تتمثل الوحدة العروضية فى ثلاث تفعيـــلات هـــى "مســـتفعلن مفعولات مستفعلن" وهكـــذا... [٦٥] .

والأمثلة التى يُقع بها الشعر ثمانية ، يُطلق علـــى كـــل واحـــدة منهـــا اسم "التفعيلة" ، وهى فعولن ، فاعلن ، مفـــاعيلن ، فـــاعلاتن ، مســـتفعلن ، مفاعلن ، متفاعلن ، مفعـــولات .

وما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فـــرع عليـــه .

يكشف تكوين التفعيـــلات تحكـــم مبـــدأ التوافيـــق والتبـــاديل ، فهـــذه التفعيلات تقوم على أساس احتمالات اجتماع الوحـــدات الصغـــرى عـــبر التقديم والتأخير .

ـــ فالسبب الخفيف والوتد المجموع يجتمعـــان مـــرة والأول ســـابق فتنتـــج تفعيلة فاعلن ، ومرة والثانى سابق فتنتج فعولـــــن.

ـــ وقد يجتمعان مرتين فيأتيان على الاحتمـــالات التاليـــة :

فا فاعلن	وتساوى مستفعلن
فا فاعلن فا	وتساوى فاعلاتن

---

[٦٥] انظر : المدارس العروضية فى الشعر العربى عبد الرؤوف بابكر السيد ص٤٧٥ .

علن فا فا — وتساوى مفاعلين

علن علن فا — و لم ترد عند الخليل ، وإن وردت عن حازم

علن فاعلن — و لم ترد عند الخليل

فاعلن علن — و لم ترد عند الخليل

ـ وتجتمع الفاصلة الصغرى مع الوتد المجموع (كما يمكن أن تجتمع مع غيره مثل السبب الخفيف أو السبب الثقيل (هذا إذا سلمنا مع الخليل بأنها بذاتها وحدة) ، أو الفاصلة الكبرى أو الوتد المجموع ، وكل هذا لم يأت به الخليل فإما أن تسبق فتنتج تفعيلة متفاعلن ، وأما أن يسبق فتنتج تفعيلة مفاعلتن .

ـ ويجتمع السبب الخفيف مع الوتد المجموع مرة (وهذا لايرد عند الخليل ، ومرتين فتنتج الاحتمالات التالية :

فاع لاتن

لا فاع تن — وتساوى مستفع لن

لاتن فاع — وتساوى مفعولات

فاع فاع لا — و لم ترد عند الخليل

فاع لا فاع — و لم ترد عند الخليل

لا فاع فا — و لم ترد عند الخليل

من هذه الاحتمالات الكثيرة يختار الخليل عشراً على أساس أنها هى التى وردت فى أشعار العرب ، وهى : فاعلن ، فعولن ، مستفعلن

، مفاعيلن ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مفاعلتن ، مستفع لــــن ، فــاع لاتــن ، مفعولات[٦٦] .

وذهب جماعـــة مـــن العروضيـــين إلى تقســيم الأجــزاء إلى أصــول وفروع، يقول الدماميني في شرحه للقصيدة الرامزة التـــي نظمهـــا ضيـــاء الدين الخزرجي ـــ موضحاً الأصـــول والفـــروع شـــارحا كيفيـــة تفريـــع الفروع عن الأصول معللاً هذا التقســـيم الـــذى اقتضـــى جعـــل بعـــض التفاعيل أصولاً وبعضها فرؤعاً ـــــ "فـــالأصول منهـــا أربعـــة والفـــروع ستة:

الأصل الأول : فعولن وهو مركب من وتد مجموع فســـبب خفيـــف ولـــه فرع واحد وهو فاعلن وكيفية تفريعه عنه أن تقدم الســـبب علـــى الوتـــد فتقول لن فعو فيحدث الفرع المذكور وهو فاعلن فـــإن قلـــت لم لا يجـــوز أن يجعل فاعلن مركباً من مفروق وهو فاع فسبب خفيف وهـــو لـــن فـــلا يكون على هذا التقدير فرعاً من هذا الأصل كمـــا ادعـــوه قلـــت فـــاعلن حيث وقع يجوز حذف ألفه زحافاً وهو المسمى عندهـــم بـــالخبن فـــلزم أن يكون ثانى سبب وهو محل الزحاف ولـــو كـــان ثـــانى وتـــد مفـــروق لا متنع حذفه لأن ثانى الوتد لا يزاحـــــف .

الأصل الثانى : مفاعيلن وهو مركب من وتد مجمـــــوع فســـببين خفيفـــين ويتفرع عنه جزءان أحدهما مستفعلن المجموع الوتد وكيفيـــة تفريعـــه عنـــه أن تقدم السببين معاً على الوتد فتقول عيلـــن مفـــا فيحـــدث عنـــه هـــذا الفرع . وثانيهما فاعلاتن المجموع الوتد أيضـــاً وكيفيـــة تفريعـــه عنـــه أن

---

(٦٦) انظر سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى ص٢٥ .

تقدم السبب الأخير على الوتد فتقول لن مفاعى فيحدث الفرع المذكور.

الأصل الثالث : مفاعلتن وهو مركب من وتد مجموع فسبب ثقيل فسبب خفيف وله فرع واحد مستعمل وهو متفاعلن وصفه تفريعه عنه أن تقدم السببين لحللهما على الوتد فتقول علتن مفا فيحدث هذا الفرع وله فرع آخر مهمل ام تنظر العرب عليه شيئاً وذلك بأن تقدم السبب الخفيف خاصة فتقول تن مفا عل فيصير الوتد المجموع مكتنفاً بسببين خفيف مقدم وثقيل مؤخر ويعبر العروضيون عن هذا الفرع المهمل بفاعلاتك .

الأصل الرابع : فاع لاتن المفروق الوتد وهو مركب من وتد مفروق فسببين خفيفين وكثيراً تفصل العين من اللام فى الكتابة إيذاناً للناظر فيه من أول الأمر بأن وتده مفروق وليحصل الفرق بينه وبين فاعلاتن المجموع الوتد خطأ وله فرعان : أحدهما مفعولات وكيفية تفريعه عنه أن تقدم السببين الخفيفين معاً على الوتد فتقول لاتن فاع فيحدث هذا الفرع وثانيهما مستفع لن المفروق الوتد وكيفية تفريعه عنه أن تقدم السبب الأخير على الوتد فتقول تن فاع لا فيحدث هذا الفرع"(٦٧)

ثم يعلل الدمامينى هذا التقسيم الذى اقتضى جعل بعض التفاعيل أصولاً وبعضها فروعاً فيقول : "وإنما جعل الجماعة هذه الأربعة أصولاً ؛ لأن الأسباب لضعفها إنما تعتمد على الأوتاد وما يكون معتمداً عليه حقيق بالتقدم ليعتمد ما بعده عليه فكانت قضية البناء على هذا الأصل

(٦٧) انظر : الدمامينى : للعيون الفاخرة الغامرة على خبايا الرامزة ط الأولى سنة ١٣٢٣هـ ص٨ ، ٩ .

أن تكون أصول التفاعيل هى هذه الأجزاء الأربعة فقط ؛ لأنه لا شئ من الأجزاء مصدراً بوتد . فإن قلت فما وجه ترتيب الأصول على هذا النمط المسرود قلت الخماسى أخف من السباعى فاقتضى ذلك تقديم فعولن والسبب الخفيف بالنسبة إلى الثقيل مقدم عليه لخفته فاقتضى ذلك أن يقدم مفاعيلن من السباعية على مفاعلتن ثم الوتد المجموع أقوى من المفروق فاقتضى ذلك تقديم مفاعلتن على فاع لاتن المفروق الوتد"[٦٨] .

والأسماء التى أطلقت على بحور الشعور احتوت على بعض التعليلات الصوتية التى جعلتنا نطلق على بحر اسماً دون آخر تميزاً له عن غيره .

(٣) التشكيل اللغوى والمضمون :

يتميز الشعر من جملة الفنون الجميلة بضرورة انطلاقه من مضمون فكرى ظاهر فى صريح العبارة . وإنه ليتهيّأ للمنشئ أن يؤلف من مواد اللغة كلاماً هادفاً خالياً من كلّ نفخة شعرية ، ولكن لا يتهيّأ له بحال أن يؤلف كلاماً شعرياً بدون مضمون فكرى إلى حدّ ما معقول على عكس ما يتهيّأ للفنان فى الموسيقى أو التمثيل . فقد يوضع اللحن الموسيقى على "كلمات" منظومة ، كما قد تبنى التمثيلية على قصّة محكية ، ولكنّ الأصل فى الموسيقى أن تؤسس على الأصوات وحدها ، وفى التمثيل أن يؤسس على الحركة التشخيصية .

---

(٦٨) انظر السابق ص٩ .

فالموسيقى تنطلق من أصوات مجردة قد يكتفى بهـــا لإنتـــاج لوحـــات فنية طريفة ، والتمثيل ينطلق من حركات تشخيصية مجـــرّدة قـــد يكتفـــى بها لإعداد مشاهد فنية رائعة ، أمـــا الشـــعر فـــلا انطـــلاق لـــه إلا مـــن مضمون فكرى ، ولكنه لا يسمو إلى درجة الفنّ المتمـــيّز إلا بمـــا يتجـــاوز به المضمون الفكرى من إمكانيـــات الأداء .

إذا كانت المعرفة أوسع من العلم ، فالشعر شكل من أشـــكال المعرفـــة .

وإذا كان العلم هو المنهج العقلى الذى نتبعه لنعرف العـــالم المحيـــط بنـــا ، نصفه وصفاً موضوعياً ، ونصنفه ، ونكشـــف عـــن قوانينـــه ، فالشـــعر منهج آخر ، فن آخر نعرف به وقع العـــالم علـــى أنفســـنا ، ونأســـر بـــه الرؤى الفريدة واللحظات الهاربـــة .

الشعر يختلف عن العلم ؛ لكنـــه ليـــس نقيضـــاً لـــه . أدوات الشـــعر تختلف عن أدوات العلم ، كل منهما له منهجه ولغتـــه ، فـــالعلم وصـــف وتجريب وتحليل ، والشعر حدس وتركيب وبنـــوءة . لكـــن الشـــعر مثلـــه العلم باب من أبواب المعرفة ، وطريقة خاصة فى الوصـــول إلى الحقيقـــة

ومادام الوجود الموضوعى مشروطاً بالمعرفـــة ؛ لأن المجهـــول بالنســـبة لنا معدوم أو فى حكم المعدوم ، والموجود لا يكتمـــل وجـــوده إلا حـــين يعرف ـــ إذا كانت المعرفة شرطاً جوهرياً مـــن شـــروط الوجـــود ، ففـــى كل معرفة شئ قليل أو كثير من الشـــعر ؛ لأن كـــل شـــئ لابـــد أن يمـــر بقلب الإنسان كما يمر بعقله وحواســـه .

المعرفة ليست مجرد ضوء كاشف ، بـــل هـــى أيضـــاً يـــد خالقـــة ؛ لأن الأشياء لا توجد إلا كما نراهـــا ، رأى العـــين أو رأى الخيـــال ، وربمـــا

رأينا أشياء لا توجد إلا فى خيالنا ، ومـــع ذلـــك فهـــى أقـــوى مـــن أى وجود موضوعى لا علم لنا بـــه .

العالم الموضوعى لا وجود له إلا إذا أدركنــــاه . ونحـــن لا ندركـــه إلا حين نمر بتجربة تشعل عواطفنا ، وتفتح حواسنا على ما يحيـــط بنـــا مـــن حقائق وظواهر .

لكن هناك من يعد الشعر نوعاً من الكـــذب ؛ لأن الخيـــال يلعـــب الـــدور الرئيسى فى الشعر ، فالشعر إذن كلام لا أساس له مـــن الحقيقـــة .

وفى هذا التصور خلط كثير ، خلـــط بـــين الشـــعر والخيـــال ، وبـــين الخيال والوهم ، وبين الحقيقة والواقع ، وبـــين الكـــذب الأخلاقـــى الـــذى هو نقيض الصدق ، والكذب الفنى أو البلاغى الـــذى يعنـــى البعـــد عـــن الوصف المباشر وتقديم الحقيقة فى صـــورة رمزيـــة أو مجازيـــة ويجـــب أن نعلم أولاً أن الشعر ليس كله خيالا ، وليس كل الخيـــال شـــعراً .

فالمتنبى لم يتخيل حين قال "تأتى الرياح بما لا تشـــتهى الســـفن" لكـــن قوله هذا شعر على حين أن العلماء يتخيلون . فقد كـــان العلـــم النظـــرى فرضيات خضعت للملاحظة والتجربة حتـــى بثتت صحتهـــا فصـــارت قوانين . وقد استعارت الطائرة شكلها مـــن شـــكل الطـــائر ، فصدرهـــا صدره ، وذنبها ذنبه ، وجناحاها جناحـــاه . وكـــل المخترعـــات الحديثـــة كانت خيالاً قبل أن تتحقق . وكلام الفلاســـفة فـــى الميتافيزيقـــا أو مـــا وراء الطبيعة يعتمد على خيال كثـــير .

والذين يخلطون بين الخيال والشعر ، وبـــين الخيـــال والوهـــم يخلطـــون فى المقابل بين المنطق والفلسفة ، وبين المنطـــق والحقيقـــة . لكـــن المنطـــق ليس الفلسفة ، وإن اعتمدت كثيراً عليه ، غير أن الشـــاعر ربمـــا يســـتعمل

المنطق أيضاً وعبارة أبى تمام "ما كل عـود نـاضر بنضـار" فيهـا منطـق بقدر ما فيها من جنـاس أو أكـثر . والنـاس يسـتعملون المنطـق فـى مناقشاتهم ومعاملاتهم اليومية ، لكنهم ليسوا جميعـاً فلاسـفة . وبعـض الفلاسفة يعتمدون على الحدس ، ويتحدثون عن نوع مـن المعرفـة قريـب من الوحى يسمونه الكشف أو العرفـان .

فالتناقض القديم بين الحقيقة والخيال وجد فـى الفكـر مـن يفسـره ويحلله . فالحقيقة التى كانت عند القدمـاء ثابتـة مطلقـة سـابقة علـى العقل لم تعد كذلك ، بل ظهر أنها نسبية ، متحولـة ، معرضـة للشـك والطعن والنقص ، مختلطة بالعادات والأهواء والأوهـام والخرافـات .

والخيال الذى كان عند القدماء نقيضـاً للحقيقـة كمـا تصورهـا لم يعد كذلك أيضاً ، فقد تبين أن الخيال ملكة عقليـة أخـرى ، وأسـلوب فى تصور الوقائع والحقائق يختلف عن الأسـلوب المنطقـى التجريبـى دون أن يتناقض بـالضرورة معـه ، بـل لقـد اكتشـف العلمـاء والمحللـون النفسانيون أن الحلم له منطقة وأن الهذيان لغة يمكننـا أن نحـل شـفرتها ، ونصل إلى ما وراءها من معـان ودلالات[٦٩].

والإيقاع الشعرى ينتج من نوعية الأصـوات وكيفيـة تركيباتهـا فـى الجملة الشعرية بداية . ويمتـد بـامتداد الـتركيب حتـى نهايـة النـص الشعرى . وعنـد الـتركيب تـتراصف الكلمـات بمسـتويات عديـدة متداخلة ومتراكبة . ليكمل بعضها البعـض الآخـر . ويسـوق الـتراصف بين الكلمات عدة أهداف وتقنيات وقوانـين وقواعـد وصيـغ . تتداخـل

---

[٦٩] فى مملكة الشعر : أحمد عبد المعطى حجازى ص١ الهيئة المصرية العامـة للكتـاب ١٩٩٩م .

وتتراكب كلها حسب قانونى الاختيـــار الســـياقى ، وعلاقـــات الحضــــور والغياب .

وتقود الدلالة الجملة الشعرية لتكتمل العلاقـــات النحويـــة والصرفيـــة . على المستوى الدلالى المباشر بينما تقود الدلالة المجازيـــة ، الجملـــة الشـــعرية للتراكيب ، مخرجة الكلمة عن ســـياقها المعجمـــى إلى الســـياق الشـــعرى الجديد . كما يحدو الإيقاع موسيقى النـــص الشـــعرى ليخـــرج علاقـــات صوتية محببة للأذن والنفـــس ، دون أن تتعـــارض موســـيقى الشـــعر مـــع العروض والقافية ، مضيفة إلى عروض النص وقوافيـــه موســـيقى الصـــوت المفرد ، والصوت المركب والعلاقات القائمـــة بينهمـــا وهـــى العلاقـــات التى تولد جماع الصوت الشعرى ، وجماع علاقـــات الـــتركيب النحـــوى والصرفى والمجازى فى الوقت نفسه . وهى ما نسميه الصـــورة الشـــعرية.

"وتتجلى الشاعرية .. فى كـــون الكلمـــة تـــدرك بوصفهـــا كلمـــة . وليست مجرد بديـــل عـــن الشـــئ المســـمى . ولا كانبثـــاق للانفعـــال . وتتجلى فى كون الكلمـــات وتركيبهـــا ودلالتهـــا وشـــكلها الخـــارجى والداخلى ، ليست مجرد أمارات مختلفة عـــن الواقـــع ، بـــل لهـــا وزنهـــا الخاص ، وقيمتها الخاصـــة"[٧٠] . وهـــذه القيمـــة الخاصـــة هـــى تحقيـــق الوظيفة الشعرية ، من كل هـــذه العلاقـــات والقوانـــين ، بحيـــث تظهـــر الموسيقى / ويظهر الإيقاع واضحاً بين مختلف العنـــاصر ، وبـــارزاً لـــلأذن، وقادراً على جـــذب الانتبـــاه ، والتمـــايز عـــن غـــيره مـــن الموســـيقات والإيقاعات الأخرى فى النصوص المغـــايرة .

---

[٧٠] انظر ياكبسون قضايا الشعرية ، ص١٩ .

ولهذا نستطيع القول بأن تحقيق الوظيفـــــة الشـــعرية يتـــم بالموســـيقى/ الإيقاع مع غيرها من عناصلار التشكيل الشـــعرى / اللغـــوى والتقنـــى / الشكلى . وهو ما ينشئ لـــدى "ياكبســـون" بخاصـــة "نحـــو الشـــعر" أو الأجرومية الشعرية التى تشكل النص المؤلف بالـــترتيب الخـــاص بالشـــاعر أو نحو الشاعر عن طريق الاختيار والتأليف ، فى لحظـــة الكتابـــة المعقـــدة . ونجد أن : "الاختيار نـــاتج علـــى أســـاس قـــاعدة التمـــاثل والمشـــابهة والمغايرة ، والترادف ، والطباق . بينما يعتمـــد التـــأليف وبنـــاء المتواليـــة على المجاورة . وتسقط الوظيفـــة الشـــعرية مبـــدأ التمـــاثل فـــى محـــور الاختيار، على محور التأليف . ويرفع التماثل إلى مرتبـــة الوســـيلة المكونـــة للمتوالية"[٧١] .

وبناء على ذلك ، لا توجـــد كلمـــة فـــى الشـــعر ، مفصولـــة عـــن موسيقاها / إيقاعها .

لأنها ليست مجرد كلمة . هى كلمة متراكبة مع مســـتويات النـــص كلـــه . فإذا أقامت علاقة مع غيرها ـــ داخل السياق الشعرى ـــــ فقـــد حملـــت كل المقومات والمكونات الشعرية . وتصبح شـــريحة شـــعرية ممثلـــة للنـــص فى مستواه الجزئى .

بينما يمثل مجموع هذه الجزئيات والعلاقات القائمة فيمـــا بينهـــا مجمـــل النص الشعرى[٧٢] .

ولقد وضع العـــروض العربـــى حتـــى يحمـــى الأوزان الشـــعرية مـــن التفكك الذى ربما يصيبهـــا مـــن الشـــعراء المولديـــن أو ضياعهـــا لعـــدم

---

[٧١] المرجع السابق ص٣٣ .

[٧٢] انظر د . مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربى ص٢٢٨ .

معرفتهم التامة بحس النغم الشعرى المتوارث ، ومن ثـم فـدارس العـروض عليه أو يتعين عليـه نقـد شـكل القصيـدة الموسـيقى حسـب الأوزان العروضية كما عليه أن يحمى الشعر من مخالفات أوزانـه المعروفـة والتـى قد تحدث من الشعراء نتيجة خطأ أو تعمد ولذا فإن الشـعر العربـى جـاء بعد عروض الخليل ملتزماً بهذه الأوزان محافظـاً علـى تقاليدهـا يحاسـب إن هو حاول الخروج عنها ماعدا بعـض تجديـدات بـرزت تمثلـت فـى الأوزان الشعبية والشعر الحديث وقد قام العروضيون بمـا أوكلـت إليهـم من مهام فهاجموا كل تجديد فى موسيقى الشعر العربـى ، ثبـت بعضهـا برغم ذلك[٧٣] . وهناك علوم لابد للأديب من الإلمـام بهـا إلمامـاً كافيـاً ليقى نفسه شر الأخطاء فـى التعبـير : اللغـة ، والصـرف ، والنحـو ، والعروض ونريد باللغة شيئين : متنها ، وفقهها ، فمـتن اللغـة كلماتهـا ، وأمثالها ، وحكمها ، وعبارتها الاصطلاحية ولتلـك معاجمهـا ومراجعهـا ، ولسنا ندعو إلى حفظ ذلك واستيعابه فهـو عسـير أو مسـتحيل علـى أن تحصيله من قراءة النصوص أنفـع لبيـان المواقـع المناسـبة لاسـتعمال الكلمات والحكم والأمثال ولتفهم معانيها الواضحـة الدقيقـة بمـا يحيـط بها من العبارات والمناسبات ، وفقـه اللغـة تاريخهـا وفلسـفتها ، ومـن النافع للشاعر أن يعرف كيف نشـأت اللغـة وانفصلـت عـن أصلهـا القديم ، وتكونت بيئتها الخاصة وكيف تـأثرت وانتقلـت عبارتهـا فـى الاستعمال الحقيقى إلى المجازى ومـا هـى وسـائل إكثارهـا وضعـاً أو تعريفاً أو توليداً أو نحتاً فذلك أليق به وأنفع له وبخاصـة إذا كـان مؤرخـاً أو ناقداً ، والصرف يفيد فى التصـرف فـى الكلمـات تبعـاً للمعـانى

---

(٧٣) المدارس العروضية فى الشعر العربى عبد الرؤوف بابكر السيد ص٤٧٨ .

المتباينة كما يفى الشاعر الخروج عن الأصول المرعية حين التصرف والتصريف بالجمع والتصغير والنسب والإبدال والتوكيد وبناء المشتقات .

وأما النحو فمهمته تصحيح التراكيب والعبارات متخذاً المعانى الجزئية مقياسه لذلك يظهر أثره الواضح فى حسن التأليف وسلاسة العبارة والحرص على دقة المعنى ووضوحه فالنحو لا يقف عند حركات الإعراب بل يشمل موسيقى العبارات ومنطق المعانى ، والأذن تتأذى من الأخطاء النحوية كما يتأذى العقل من التعقيد اللفظى والمعنوى جميعاً والعروض للناظم هو مقياسه الموسيقى والخطأ العروضى كالخطأ النحوى فهذه التفعيلة التى تتكرر فى السطر تحفظ وحدته الوزنية ثم تحفظ وحدة البيت حين تتكرر فى سطره الثانى ، وتكرار الوزن فى كل بيت يحفظ للقصيدة وحدتها الموسيقية ، كما أن وحدة القافية ضبط لهذه النغمة الأخيرة التى تنتهى بها الأبيات جميعاً ، هذا هو الكثير الشائع فإذا تركناه إلى تعدد البحور والقوافى لم نعدم الموسيقى العروضية وإنما نكون قد ظفرنا منها بتنوع لا يرفضه الذوق على الإطلاق(٧٤) .

الابتكار وهو من أهم سمات لغة الشعر ، ومن أهم وسائل الشاعر لإبداع المعنى . ويساعد ابتكار الكلمات والصيغ على تجديد اللغة وكسر قوالبها المألوفة ، ولذلك يطلق عليه اسم ظاهرة التجديد اللغوى . وتشتمل هذه الظاهرة على الكلمات الجديدة ، والأبنية

---

(٧٤) انظر الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية د . أحمد الشايب ص١٨ ط ١٩٩١م .

الجديدة . ولهذه الأبنية تأثير تعبيرى ظاهر ينبع من تأثير جدتها وحداثتها .والتحديدات اللغوية فى الشعر عبارة عن تحديدات فردية عرضية .

وتجذب الكلمة الجديدة المتلقى بعدها صورة قوية وتداعياً غير متوقع .

إنها تؤثر فى إحساسنا تاثيراً أقوى من القوالب الشائعة المألوفة .

بناء على ذلك ، فإن التحديدات اللغوية الشعرية تعد تشكيلات جمالية جديدة يقصد إليها الشاعر قصداً ، وسماتها الأساسية هى عدم التوقع كما ذكر مكاروفسكى وعدم الإلف والتفرد[٧٥] .

إن البنية اللغوية المبتكرة ليست لبنة من بناء لغوى مجرد ، وإنما هى وسيلة أساسية من وسائل إظهار البكارة فى فكر الشاعر وإحساسه وهى ترتبط بنفسية الشاعر فى لحظة معينة ارتباطاً وثيقاً ، وتعبر عن التطابق والتلازم بين المعنى وصورة اللفظ المعبر عنه يقول كير :

"إن الصيغة فى الشعر ليست بمعزل عن نفس الشاعر"[٧٦] .

ويقول كذلك :

"إن الشعر ليس عبارة عن نواة وقشرة ، ولكنه كل متكامل"[٧٧]

وإذا كنا لا نملك تراثاً شعرياً معروفاً قبل العصر الجاهلى ؛ فإن وصف البنية بالجدة والابتكار ، إنما يكون فى إطار الثروة اللفظية للشعر الجاهلى ذاته . بمعنى أننا نعتد من تلك الأبنية بما عرف عند

---

[75]Makarovisky , Jam Standard Language and Poctic Language , in : Linguistics and Literary Style (P. P 40 - 56) U .S.A (1970) pp . 53-54 .
[76]Gwry , P, The Apprcciation of Poctry Oxford uni , Press (1968) .
[٧٧] السابق ص٩٠ .

شاعر أو شاعرين جاهليين مستعملاً مرة أو غير مـــــرة ، أو بالأبنيـــة التـــى يلاحظ ندرتها ، بحيث لو كانت هى أصل الاشتقاق ، لرأينـــا لهـــا صـــدى أوسع ، ودوراناً أشيع وهنا يعد الشعر الجـــاهلى كلـــه هـــو العيـــار Norm الذى يقيس عليه البنية المبتكـــرة[٧٨] .

---

[٧٨] د . محمد العبد : إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى مدخل لغوى وأســـلوبى ص٩٤ ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ط١ ١٩٨٨م .

قائمة بالمصادر والمراجع

(٠) إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى . مدخل لغـوى أسـلوبى د . محمـد العبد ــ القاهرة ــــ دار المعــارف ط١ ١٩٨٨م .

(١) دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيــة د . أحمــد الشــايب ١٩٩١م.

(٢) إعراب أبيات ملغزة الإعراب للرمانى ، قــدم لــه : سـعيد الأفغــانى ــ مطبعة الجامعة السـورية ١٩٥٨م .

(٣) البيان فى روائع القرآن . دراسة لغوية وأســلوبية للنــص القرآنــى د. تمام حسان ــ عالم الكتــب ، القــاهرة ٢ ط١ ١٩٩٣م .

(٤) التفسير النفسى للأدب د . عز الديــن إسمــاعيل .

(٥) خصائص الأسلوب فى الشوقيات د . محمد الهــادى الطرابلســى ـــ تونس ١٩٨١م .

(٦) دراسات فى علم اللغة العــام د . كمــال بشــر ـــ دار المعــارف ١٩٦٧ شرح الصبان على منظومته فى علم العروض وهــى الكافيــة فــى علمى العروض والقافيــة .

(٧) الصاحبى لابن فارس ــ تحقيق السيد أحمد صقر ـــ مطبعــة الحلبــى وشركاه ١٩٩٧ ــ الضرورات الشعرية فــى النحــو العربــى د . أحمــد عبد اللطيف ــ مكتبة دار العلــوم ١٩٧٩ .

(٨) العروض العربى ومحاولات التطور والتجديد د . فــوزى عيســى ـــ دار المعارف ــ القــاهرة ١٩٨٢م .

(٩) العروض والقافية دراسة فى التأسيس والاستدراك محمــد العلمــى ـــ المغرب ط١ ١٩٨٣م .

(١٠) العروض وإيقاع الشعر العربى فى محاولة لانتــاج معرفــة علميــة د . سيد البحراوى ــ الهيئة المصرية العامــة للكتــاب .

(١١) العروض والقافية ــ محمد العلمــى .

(١٢) علم اللغة العام (الأصوات) د . كمال بشر ـــــ دار المعـارف ـــــ القاهرة ١٩٧٣م .

(١٣) العيـون الغـامرة علـى ضحايـا الرامـزة ـــ الدمـامينى ط١ ١٣٢٣هـ .

(١٤) فن الشعر لارسطو طاليس ترجمة د . محمـد منـدور .

(١٥) فى الميزان الجديد ـــ د. محمد مندور ـــ مكتبة نهضة مصـر ـــ القـاهرة .

(١٦) فى مملكة الشعر ـــ أحمد عبد المعطى حجازى ـــ الهيئـة المصريـة العامة للكتـاب ١٩٩٩م .

(١٧) القافية ـــ تاج الإيقاع الشعرى ـــ د . أحمد كشـك ـــ القـاهرة ١٩٨٣م.

(١٨) القضايا الشعرية رومان ياكبسون ـــــ ترجمـة محمـد الـولى ـــــ رمياك جنوذ ـــ المغـرب ط١ ١٩٨٨م .

(١٩) الكافى فى العروض والقوافى للتـبريزى .

(٢٠) المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر د . ممدوح عبـد الرحمـن ـــــ دار المعرفة الجامعية الاسـكندرية ١٩٩٤م .

(٢١) مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيـم أبوسـنة دراسـة فـى بلاغة النص ـــ شكرى الطومسـى .

(٢٢) مقدمة فى نظرية الأدب ـــ نـيرى لم يجلتـون ـــــ ترجمـة أحمـد حسان ـــ القـاهرة ١٩٩١م .

(٢٣) مناهج البحث فى اللغة د . تمام حسان ـــ دار الثقافـة ـــــ الـدار البيضاء ١٩٧٤م .

(٢٤) منهاج البلغاء حـازم القرطـاجنى ـــــ تحقيـق محمـد الخوجـه ١٩٩٦م. نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربـى د. علـى يونـس ـــــ الهيئة المصرية العامة للكتـاب ط ١٩٩٢م .

(٢٥) موسيقى الشعر د . إبراهيم أنيس ـــ مكتبة الأنجلـو المصريـة ١٩٦٥ .

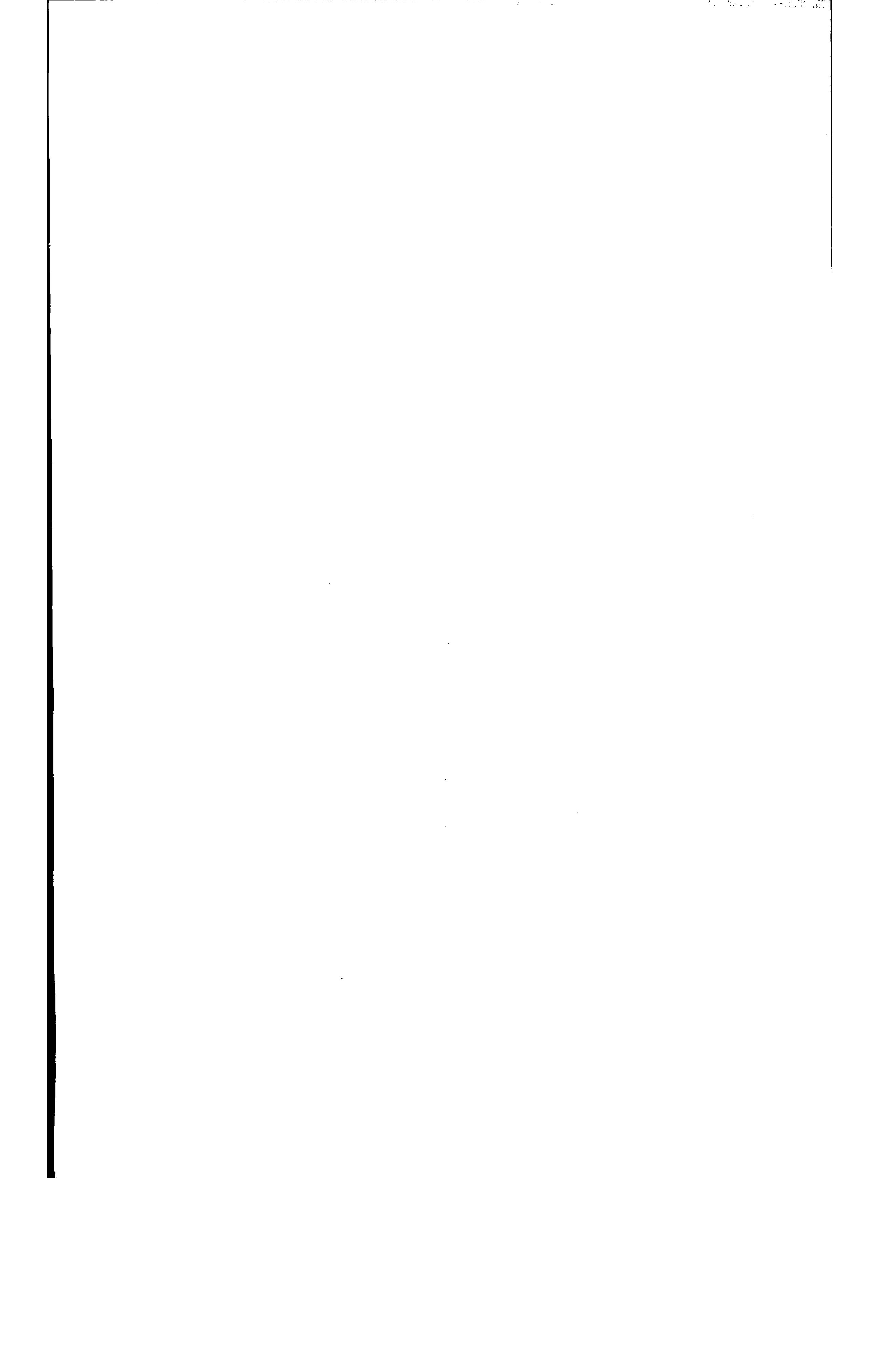
المراجع الأجنبية

(1) Gwry , P, The Apprcciation of Poctry Oxford uni , Press (1968).

(2) Makarovisky , Jam Standard Language and Poctic Language .

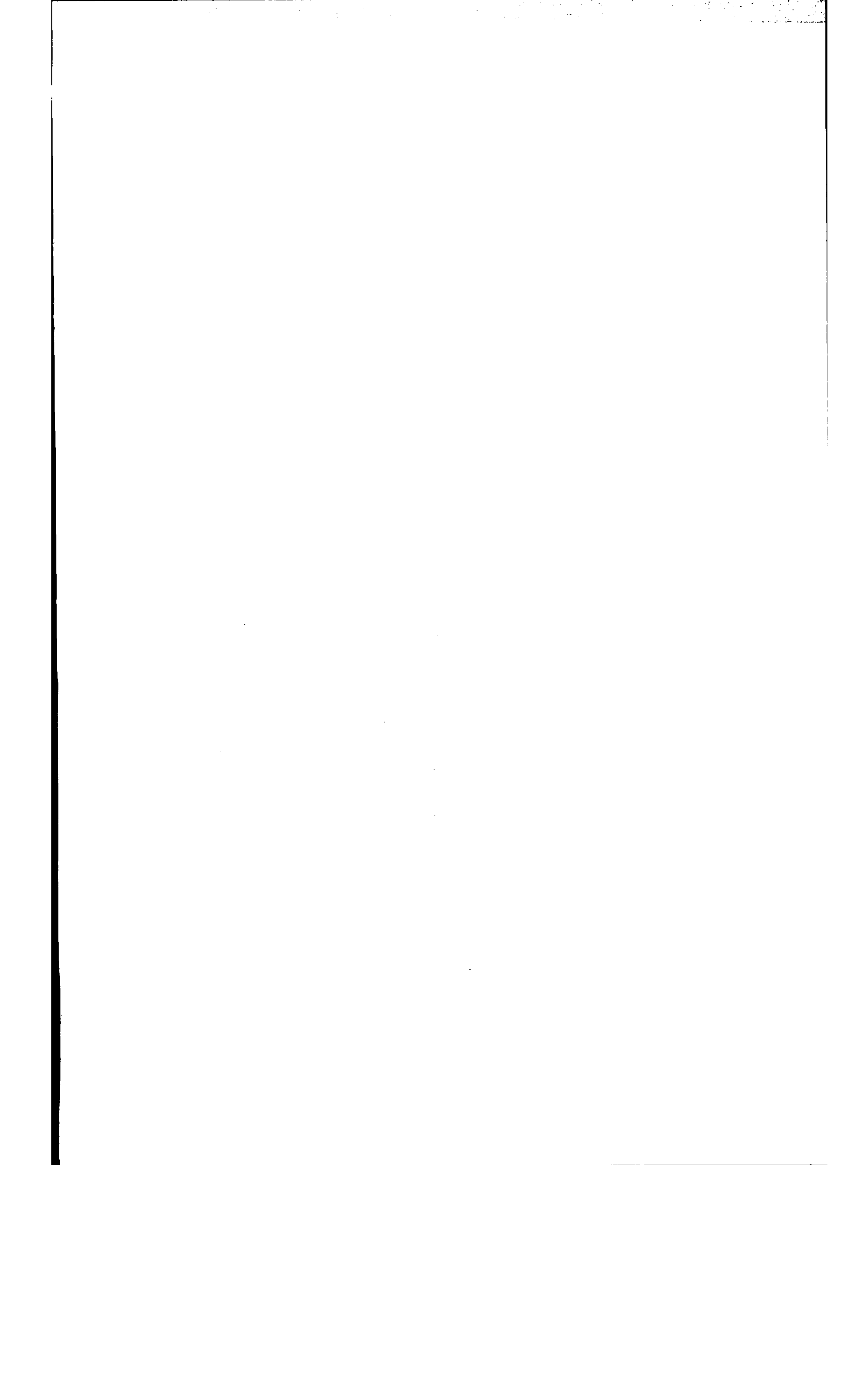
الفصل الثانى

مقدمات علم العروض ومتطلباته



فهرس الفصل الثانى : مقدمات علم العروض ومتطلباته

الموضوع	الصفحة
الفصل الثانى :	٧٥
١ ــ علم العروض وشعر العربيـــة	٧٥
٢ ــ التحليل العروضى والتحليـــل اللغـــوى	٨٣
٣ ــ وحدات النظـــام	١٠٠
٤ ــ قائمة المصادر والمراجـــع	١٢٨
الفصل الثالث :	١٣١
طاقة النظام الخليلى ونظام التأليف فـــى العربيـــة	١٣٣
المصادر والمراجـــع	١٨١



الفصل الثانى

مقدمات علم العروض ومتطلباته

[١] علم العروض وشعر العربية :

العروض هو علم ميزان الشعر أو موسيقى الشعر ، وهو علم له قواعده وأصوله ونظرياته التى تُحصَّل وتُكتسب بالتعلم ، وإذا كان الشعر من الناحية العملية هو الجانب التطبيقىّ لقواعد العروض وأصوله ونظرياته ، فإنه قبل ذلك فن كسائر الفنون مصدره الموهبة والاستعداد .

وقد يستطيع الشاعر الموهوب بماله من أذن موسيقية وحس وذوق مرهفين أن يقول الشعر دون علم بالعروض وحاجة إلى قوانينه ، ولكنه مع ذلك يظل بحاجة إلى دراسة علم العروض والإلمام بأصوله.

فأذُن الشاعر الموسيقية ـــ مهما كانت درجة رهافتها وحساسيتها ـــ قد تخذل صاحبها أحياناً فى التمييز بين الأوزان المتقاربة أو بين قافية سليمة وأخرى معيبة ، أو بين زحاف جائز وآخر غير جائز .

وجهل الشاعر الموهوب بأوزان الشعر وبحوره المختلفة من تامة ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة قد يحصر شعره فى بعض أوزان خاصة ، وبذلك يحرم نفسه من العزف على أوتار شتى تجعل شعره منوّع الأنغام والألحان . من ذلك تتجلى أهمية دراسة الشاعر للعروض والإلمام بقوانينه وأصوله.

وإذا كان العروض إلى هذا القدر لازماً للشاعر الملهم الموهوب ، فإنه يكون أشد لزوماً لغيره . فهو أشد لزوماً لطلاب اللغة والتخصص

فيها لأنه يعينهم على فهم الشعر العربى وقراءته قــراءة صحيحــة والتميــيز بين سليمه ومختله وزنــاً .

وهو كذلك أشد لزوماً للدارسين والمتخصصــين فــى فــروع الثقافــة العربية من تاريخ واجتماع وأدب وبلاغـــة ومذاهــب دينيــة أو عقليــة . فالباحثون فى أمثال هذه العلوم العربية لاغنى لهم عن تفهم مــا يــرد مــن شعر فى المراجع والكتب المختصة بهذه العلــوم . وفهــم أولئــك للشــعر متوقف على صحة قراءته ، وهذه لا تتأتّى إلاّ لمــن لديــه القــدرة علــى معرفة صحيح الأوزان والتمييز بين أنواعهــا المختلفــة[1].

والعروض علم بأصول تعرفنا ميزان الشــعر ، فبــه نمــيز الشــعر عــن غيره كالسجع ويضع الحدود التى تفصــل بــين بحــور الشــعر : بعضهــا والبعض الآخر ، وبه نعرف صحيح وزن الشــعر العربــى مــن فاســده ، فيظهر المتزن من المنكســر.

ومن المعروف أن العرب اشتهروا بالفصاحة والبيــان ؛ لذلــك احتــل الشعر مكانة متميزة فى الحياة الفكرية عندهــم ، وهــو ديــوان العــرب ، وهو علم قوم لم يكن لديهم علم غيره ، لذلــك عقــدوا لــه الأســواق ، ومن أهمها "سوق عكاظ" بجوار مكة ، وكان هناك تنــافس شــديد بــين الشعراء . وقد كانت لدى العرب المقدرة على تــذوق الأســاليب الرفيعــة وفهمها والتوصل إلى ما فيها من بيــان ، حتــى إن الوليــد بــن المغــيرة المخزومى حين استمع إلى بعض آى الذكــر الحكيــم لم يســتطع إنكــار إعجابه ببلاغته وبيانه ، وقال لقومه من بنى مخــزوم : "والله لقــد سمعــتُ

---

[1] انظر : عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية ص١٢ . دار النهضة العربية ــــ بيروت (د.ت) .

من محمد آنفاً كلاماً ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن؛ إن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن أعلاه لمثمر ، وإن أسفله لمغدق ، وإنه يعلو وما يُعلى .

ونظراً لتلك المكانة التى احتلها الشعر فى العصر الجاهلى حرص القرآن الكريم على أن ينفى صفة الشعر عن الرسول . قال تعالى (وما علمناه الشعر وما ينبغى له إنْ هو إلا ذكر وقرآن مبين لتنذر من كان حياً ويحق القول على الكافرين) [٢] .

ولكن هل نفى تلك الصفة معناه أن الإسلام قد حارب الشعر والشعراء ؟ لقد عقد ابن رشيق (ابو على الحسن ابن رشيق القيروانى المتوفى سنة ٤٦٣هـ) باباً فى كتابه (العمدة) عنوانه "فى الرد على من يكره الشعر" فيه الإجابة الشافية عن هذا السؤال[٣] . رُوِىَ عن النبى أنه قال : "إنما الشعر كلام مؤلَّف ، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه" . وقد قال عليه الصلاة والسلام: " إنما الشعر كلام ؛ فمن الكلام خبيث وطيب" . وقالت عائشة رضى الله عنها : "الشعر فيه كلام حسن وقبيح ، فخذ الحسن واترك القبيح" .

علم العروض هو العلم الذى يهتم بدراسة أوزان الشعر العربى ، ويعنى بضبط هذه الأوزان ويميز ما فيها من صحة الوزن وفساده ، كما يعنى بما يطرأ على هذه الأوزان من زحافات أو علل .

---

[٢] يس ٦٩ و ٧٠ .

[٣] انظر : ابن رشيق القيرواني العمدة فى صناعة الشعر ونقده ١/٩ ـ ١٢ ـ القاهرة ١٩٢٥م .

المعنى اللغوى لكلمة "عـــروض" :

تطلق كلمة (عروض) لغويـــاً علـــى مســـميات عـــدة نجملهـــا فيمـــا يلى:ـــ

العروض ـــ فى اللغة ـــ الناحية أو الطريـــق الصعبـــة .

والعروض : السحاب الرقيق أو الناقة الصعبـــــة .

والعروض : الخشبة المعترضة وسط البيت من الشـــعر ونحـــوه .

والعروض من أسماء مكة المكرمة . ويقال إن الخليـــل ابـــن أحمـــد مبتكـــر علم العروض سماه (عروضاً) تيمناً بمكة المكرمة ويقال إنـــه ابتكـــره فيهـــا، ويروى بعض العلماء أن الخليل عندما رأى بعض الشـــعراء المعـــاصرين لـــه ينظمون شعراً بقوالب ، أو بإيقاعات لم تســـمع عـــن العـــرب ، يقـــال إن الخليل طاف حول البيت بمكـــة المكرمـــة ودعـــا الله أن يلهمـــه علمـــاً لم يسبق إليه فاعتزل الناس فى حجرة لـــه ، كـــان يقضـــى فيهـــا الســـاعات الطوال يقرأ كل ما جمع من أشـــعار العـــرب ويوقعهـــا علـــى أنغامهـــا ، ويضع كل مجموعة متجانسة منها منفردة فى دفـــتر حتـــى تم لـــه حصـــر أوزان الشعر العربى وضبط أحوال قافيتـــه .

وثمة رواية أخرى تناقلها الرواة عن قصة ابتكار الخليـــل هـــذا العلـــم ، فيقال إنه كان يمر يوماً بسوق النحاسين وهو يدير بيتـــاً مـــن الشـــعر فـــى رأسه ، فتوافق تتابع حركاته مع تتابع طرقات النحاســـين علـــى آنيتهـــم ، وتوافقت سكناته مع توقف المطـــارق عـــن الآنيـــة ، فـــالطرق حركـــة ، والتوقف سكون ، وهكذا فأدرك أن موسيقى البيت ، إنمـــا جـــاءت مـــن

حركات وسكنات منتظمة ، وأجرى ذلـــك فـــى بقيـــة الأنـــواع حتـــى استوى له هذا العلم كـــاملاً .

ومما يكن من أمر فى طريقة ابتكار هذا العلم ، فـــإن مـــا يهمنـــا هـــو أن مخترعه هو الخليل بن أحمد الفراهيـــدى الـــذى ينتمـــى إلى قبيلـــة الأزد اليمنية وقد ولد فى نهاية القرن الأول الهجـــرى ســـنة ١٠٠هـــ وتوفـــى سنة ١٧٠هـــ .

ولاشك أن الشـــعر العربـــى يتمـــيز بإيقـــاع موســـيقى ، وبـــأوزان مخصوصة ، والوزن شئ جوهرى للشعر ، فالشعر بـــلا وزن لايعـــد شـــعراً ، والوزن هو الذى يميز بين الشعر والنثر ، ولذلـــك نـــرى بعـــض نقادنـــا القدماء يعرفون الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، وهـــذا التعريـــف يـــبرز قيمة الوزن والموسيقى فى الشـــعر.

وما يجب أن نقف عنده ، أن الشعر الجاهلى يمتـــد فـــى التـــاريخ فـــترة تبلغ خمسة قرون أو ستة ، وهذا ما جعله يبلغ ذلك المبلـــغ مـــن الاكتمـــال ، وجعل قوانينه تتشكل وفق الصورة التى بلغنا عليهـــا . ومـــن الظـــاهر أن الظواهر الاجتماعية لا تـــبرز إلى الوجـــود مكتملـــة ، ومعنـــى ذلـــك أن القوانين المنظمة لها هى أيضاً لا تظهر دفعة واحـــدة ، بـــل تـــأخذ طريـــق التدرج .

ويرتبط ظهور تلك القوانـــين بتطبيقهـــا ، فهـــى لا تظهـــر إلا حـــين تُطبق .

وتطبيقها دليل على تطور أصاب تلـــك الظـــاهرة وهكـــذا يتجلّـــى أن ظهور القوانين وتطبيقها موازٍ للتطور . أما الكشـــف عنهـــا وصبُّهـــا فـــى

قالب نظرى ــ وهو ما يُسمى بالعلم فيتم فيما بعــد ، ولا يقــع ذلــك إلا حين تبلغ الظاهرة مبلغاً كبيراً من التطــور .

وقد خضع الشعر العربى ــ باعتباره نشــاطا لغويــاً اجتماعيــاً لســنة التطور ، ولا يعقل أن تكون بدايتــه فــى صــورة مــا وصلنــا . لذلــك يذهب بى الافتراض العلمى إلى القول بتسلسل مراحلــه إلى المرحلــة التــى نعرضها ورغم أن ظهور القوانين المنظمة له وتطبيقها يعنــى أنهــا كــانت معروفة ، إلا أن تلك المعرفة لم تكن بالصورة التــى رسمهــا الخليــل فــى إطار نظريته الشاملة عن العروض والقوافــى .

وقد سبق عمل الخليل ــ وهو العلم ــ مجموعــة ملاحظــات مهــدت له، واتخذها منطلقاً لنظريتــه .

ورغم ما يلاحظ من بون شاسع بين الملامح المــأثورة عــن العــرب ، وعمل الخليل ، فليس هناك مــن يســتطيع أن ينكــر أن وجودهــا كــان تمهيداً ومقدمة ضرورية لعملــه .

وإذا كان عصر الخليل قد تميز بأنه عصر وضع العلــوم العربيــة ، فــإن هذه العلوم لم تنطلق من فراغ ، بــل اعتمــد كــل واحــد منهــا علــى المحاولات الجزئية التى ســبقته .

وقد انطلق الخليل من تلك المحاولات ، وبنى عملــه عليهــا ، ويكفــى أن نشير إلى أنه انطلق من مفهوم البيت عند العرب ليشــيد بنــاءً شــامخاً قوامــه العروض والسبب والوتد والفاصلة ، وما إليها من لوازم بيت الشــعر عندهــا .

على أن المصطلحات التى إحتفظ بها الخليـل مـن الملامـح السـابقة عليـه ، خضعت عنده لتحديد فى دلالتها ، وذلك كان تصرفـه فيهـا ، لتصبـح جـزءاً من نظامه الذى تميز ـــ من ضمن ما تميز ـــ بـالوضوح والاتسـاق[٤] .

وقد تجمع المصادر كلها ، سواء منها التى ترجمـت للخليـل ، أو التـى نقلت علمه إلينا عبر القرون ، على أنـه هـو الواضـع والمسـتنبط لعلـم العروض : نظاماً وأنساقاً ووحـدات ومصطلحـات[٥] .

ولقد أشارت بعض هذه المصادر إلى السـبب الـذى دفـع الخليـل إلى وضع العروض . ولعلنا لا نحتاج إلى من يحدثنا عـن هـذا السـبب ، لأن النظر فى العروض يبصرنا بأنه قصد إلى وضع نظـام يصـف فيـه إيقـاع الشعر العربى . وعصر الخليل كـان عصـر وضـع العلـوم العربيـة ، و لم يكن العروض بدعاً من غيره من العلـوم .

وقد اصطلح الخليل على علمه هذا بلفظ (العـروض) . ولعـل سـبب اختياره لهذا اللفظ يتضح من شرحه لـه فـى معجمـه العـين ، حيـث يقول:

"العروض : عروض الشعر لأن الشعر يعـرض عليـه"[٦].

---

[٤] انظر : محمد العلمى : العروض والقافية ـــ دراسة فى التأسيس والاستدراك ص٣٠ و ٥٦ دار الثقافة الدار البيضاء ـــ المغرب ط١ ١٩٨٣ .

[٥] انظر ابن سلام : طبقات الشعر ص٩ تحقيق جوزف هل ، ١٩١٣ ، ليدن ، مطبعة بريل .

[٦] انظر : د .كمال ابو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى لعـروض الخليل ، ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن ص٣٩ دار العلم للملايين ـــ بيروت ١٩٧٤م .

وهو صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربى وفاسدها وما يعتريها من الزحافات والعلل . وموضوعه الشعر العربى من حيث صحة وزنه وسقمه .

وقد حصر الخليل الشّعر فى ستة عشر بحراً بالاستقراء من كلام العرب الذين خصهم الله به ، فكان سراً مكتوماً فى طباعهم ، أطلع الله الخليل عليه واختصّه بإلهام ذلك وإن لم يشعروا به ولا نَوْوه كما أنهم لم يشعروا بقواعد النحو والصرف وإنما ذلك مما فطرهم الله عليه . وفائدته أمْن المولد من اختلاط بعض بحور الشعر ببعض وأمنه على الشعر من الكسر ، ومن التغيير الذى لا يجوز دخوله فيه وتمييزه الشعر من غيره كالسجع ، فيعرف أن القرآن ليس بشعر .

يطلق العروض — لغةً — على الناحية ، وعلى الطريق فى عُرْض الجبل ، وعلى فحوى الكلام ومعناه ، كما تُطلق على مكة والمدينة أيضاً . وقيل : سُمّى هذا العلم عروضاً لأنّ الشعر يُعرض عليه ، أى يُقابل به[٧] .

والعروض هو ميزان الشعر لأنه يعارض بها وهى مؤنثة ولا تجمع لأنها اسم جنس ، والعروض عروض الشعر وهى فواصل أنصاف الشعر وهو آخر النصف الأول من البيت ، وهى مؤنثة وربما ذكرت ، والجمع أعاريض على غير قياس ، حكاه سيبويه ، وسمى عروضاً لأن الشعر يعرض عليه والنصف الأول عروض لأن الثانى يبنى على الأول والنصف الأخير الشطر ، قال ومنهم من يجعل العروض طرائق الشعر

[٧] انظر ابن منظور : لسان العرب ، (عرض) . ط دار المعارف — القاهرة .

وعموده مثل الطريق يقول هو عروض واحـــد واختـــلاف قوافيـــه يســـمى ضروباً .

ولعل أفضل الآراء التي وصلتنا في العروض هـــو رأى "أبـــو إســـحاق" حيث قال : (إنما سمى وسط البيت من البناء والبيـــت مـــن الشـــعر مبنـــى في اللفظ على بناء البيت المسكون للعرب ، فقـــوام البيـــت مـــن الكـــلام عروضه كما أن قوام البيت من الخرِق عارضه والتى فـــى وســـطه ، فهـــى أقوى ما فى البيت الخـــرق .

إن ما يؤيد قول أبى إسحاق هو أن الخليـــل وضـــع مصطلحاتـــه مـــن التسميات التى استعملها العرب فى بيت الشـــعر ـــــ بفتـــح الشـــين ـــــ وعلى هـــذا الأســـاس تم تقســـيم البيـــت الشـــعرى إلى مـــا جـــاءِ فـــى مصطلحات الخليل العروضيـــة .

والعروض الطريق فى عرض الجبل وقيل : هو ما اعـــترض فـــى مضيـــق منه والجمع عُرضُ وفى (حديث) أبى هريرة : فـــأخذ عـــروض آخـــر أى طريق آخر من الكلام . والعـــروض مـــن الإبـــل التـــى لم تـــرض أنشـــد ثعلب:

فما زال سوطى فىّ قرابى ومحجنى

وما زلتُ منه فى عروض أذودها

وقال شمر فى هذا البيـــت أى فـــى ناحيـــة إداريـــة وفـــى اعـــتراض واعترضتها ركبتها أو أخذتها أيضـــاً وقـــال الجوهـــرى اعـــترضت البعـــير ركبته وهو صعب .

وعروض الكلام فحواه ومعناه وهذه المسألة عروض هذه أى نظيرها ويقال عرفت ذلك فى عروض كلامه ومعارض كلامه أى فحوى كلامه[٨] .

والعروض بفتح أوله وآخره ضاد وهو الشئ المعترض والعروض الجانب والعروض المدنية ومكة واليمن وقيل مكة واليمن وقال ابن دريد مكة والطائف وما حولهما .

٢ ـ التحليل العروضى والتحليل اللغوى :

جزء كبير من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية ، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية وكثير من الدارسين يعزون ما نجده فى الشعر من سحر إلى صورته الموسيقية[٩] .

وأول ما يلقانا بعد ذلك هذه العبارات الموسيقية التى تمتاز بالوزن والقافية ، ورقة الكلمات أو جزالتها ، وتخير التراكيب وتجنب الفضول والابتذال ، حتى عادت العبارات أصلح للأسلوب الشعرى الجامع بين التهذيب وقوة التأثير .

وهذا القدر الذى ذكرناه يسمح لنا أن نتقدم قليلاً ، فنذكر الخواص الآتية على أنها أشد ظهوراً فى الشعر وأقوى به اتصالاً .

---

(٨) انظر ابن منظر : لسان العرب مادة عرض .

(٩) انظر د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب ص٦٤ ـ بيروت ط٤ ١٩٨١م.

فالوزن أخص ميزات الشعر وأبينهما فى أسلوبه ويقـــوم علـــى ترديـــد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل ، وعـــن ترديـــد التفـــاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلهـــا.

وللشعر العربى أوزان ـــ أو بحور ـــ أساسية بلغ عددهـــا ســـتة عشـــر بحراً عدا ما استحدث من أوزان مخترعة فصيحة وعاميـــة ، منهـــا الطويـــل، والبسيط ، والمديد ، والوافر ، والهزج ، والســـريع ، والخفيـــف، والمجتـــث ، والرمل .

وليس معنى ذلك أن النثر خالٍ من الوزن مطلقـــاً ، فـــلا نـــزال نحـــس فيه وزناً أيضاً وإن كان أقل من وزن الشعر ظهوراً وانتظامـــاً ، فهـــو فـــى النثر مظهر لقوة العبارة وجمالها تجده فـــى الخطابـــة ذات العبـــارة المقســـمة المفصلة ، وفى الوصف الرائع الرقيق والتقريـــر الواضـــح ، فـــإذا رجعـــت إلى نثر شوقى مثلاً فى الأهرام تراءى لك هذا الوزن النـــثرى واضحـــاً فـــى عبارته المقسمة : (ما أنت يـــا أهـــرام ، أشـــواهق أجـــرام ؟ أم شـــواهد إجرام؟ وأوضاح معالم أم أشباح مظالم ؟) فتجد ـــ شـــواهق أجـــرام ـــــ على مثال ـــ شواهد إجرام ـــــ وكلاهمـــا علـــى وزن فواعـــل أفعـــال .
وهكذا فى الباقى .

ويظهر أن الوزن ظاهرة طبيعيـــــة للعبـــارة مـــادامت تـــؤدى معنـــى انفعالياً، فقد ثبت فى علم النفس أن الإنسان حين يمتلكـــه انفعـــال تبـــدو عليه ظاهرات جثمانية عملية كاضطراب النبـــض ، وضعـــف الحركـــة أو قوتها ، وسرعة التنفس أو بطئـــه ، وحركـــة الأيـــدى قبضـــاً وبســـطاً ، وهذه نفسها دليل على ما فى النفس من قوة قوية طارئـــة ، فاللغـــة التـــى

تصور هذا الانفعال لابد أن تكون موزونة ، ذات مظـــاهر لفظيـــة متباينـــة لتلائم معناها وتكون صداه الصحيـــح[١٠] .

للشعر فى كل لغة خصائص ينفرد بها عن النثر ، بحيـــث يصبـــح مـــن المستطاع القول بوجود ما يسمى "لغة الشعر" . ولقـــد اتفـــق الدارســـون قديماً وحديثاً على أن للشعر لغته الخاصة بـــه التـــى تختلـــف عـــن الكـــلام العادى .

يقول أرسطو ، وهو بصـــدد الدفـــاع عـــن الشـــعراء ضـــد الذيـــن هاجموهم ، لأنهم استعملوا تعبيرات لا توجد فـــى الكـــلام العـــادى : "إن معجم الكاتب ينبغى أن يكون واضحاً ، ولكـــن ينبغـــى أن يرتفـــع فـــى الوقت نفسه عن المستوى العادى" . ويعتقد أرســـطو أن الكـــاتب لكـــى يبلغ هذه المرحلة من الإجادة ، عليـــه أن يقـــدم فـــى كتاباتـــه كلمـــات جديدة ، ومجازات جديدة ، وحلى أسلوبية متنوعة . ثـــم يعلـــق أرســـطو على ذلك ، قائلاً : "إنه عن طريق مخالفة المصطلحـــات العاديـــة تكتســـب اللغة نوعاً من الامتيـــاز"[١١].

وحينما حاول أحد الشعراء فى القرن الثـــامن عشـــر ـــ وهـــو وورد زوورث فى المقدمة المشهورة The Lyrical Balads ـــ أن يثـــور علـــى لغـــة

---

[١٠] انظر د . أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) ص٦٦ ط٨ ، القاهرة ١٩٩١م .

[١١] انظر د . محمود الربيعى : مقالات نقدية ص١ ـ مكتبة الشـــباب ـــ القـــاهرة ١٩٧٨م .

الشعر[١٢] مقدماً من قصائد ديوانه تجربة لذلك ، تعرض لهجوم لاذع من أحد زملائه ، وهو كوليردج فى ثلاثة فصول من كتابه ، كما تعرض لهجوم من النقاد المعاصرين مثل ت . س . إليوت T.S. Eliot ورينيه ويليك Rene Wellek ، وقد أثبت إليوت أن شعر وورد زوورث نفسه لم يخرج عن إطار لغة الشعر فى القرن الثامن عشر ، بل إنه ليبدو من أشد الشعراء محافظة ، إذا استثنينا من نقده عبارتى "الخروج على المعجم الشعرى" ، و "اختيار حوادث الحياة اليومية"[١٣] .

وإذا كان هذا يمثل رأى النقاد والشعراء فى وجود ما يعرف بلغة الشعر ، فإن علماء اللغة كذلك لم يملوا التنبيه إلى أن الشعر يختلف عن غيره ، وأن له مستواه الخاص وتراكيبه التى تناسب موسيقاه ، ولذلك يجب أن يدرس مستقلاً عن النثر ، ولا يصح الاعتماد عليه فى استخراج قواعد عامة ، "لأنه يحتوى على كثير من الصيغ الفنية والعبارات المتكلفة التى تبعده عن تمثيل الحياة الحقة وتنئيه عن الروح السائدة فى عصره"[١٤] . كما يقول إسرائيل ولفنسون ويرى Goerg Prandes جورج براندس أن اتفاق اللغة للأفراد المختلفين من حيث العبقرية والشعور بالتفرد يدفع بعض الكتاب المبرزين إلى محاولة ابتكار

---

(١٢) انظر النظرية الرومانتيكية فى الشعر ، سيرة أدبية كوليردج ـــ ترجمة د . عبد الحكيم حسان ـــ دار المعارف ١٩٧١م . ص٤٣١ .

(١٣) انظر د . محمود الربيعى : قضية المعجم الشعرى ـــ القاهرة ١٩٦٦م .

(١٤) انظر إسرائيل ولفنسون : تاريخ اللغات السامية : ٢١١ ط لجنة التأليف والنشر ـــ القاهرة ١٩٢٩م .

ألفاظ وأساليب تكتسب عباراته ذاتية خاصة[١٥] . ويقرر يسبرسن "أن لغة الشعر والغناء تختلف عن اللغة العادية لغة الحديث والتفاهم مهما بلغت الجماعة اللغوية من بدائية أو تحضر"[١٦] ، لأن الشعر من الفن الجميل الذى تقتصر مقاييسنا العلمية عن تحديد سر الجمال فيه ، وهذا القصور يبدو بصفة خاصة فى الجمال الداخلى فى الأسلوب الذى يعتمد على طريقة رصف الكلمات بعضها إلى بعض ، لأن وضع الكلمة أو العبارة كثيراً ما يوحى بطرافة دقيقة أو يثير شعوراً بالجمال[١٧] .

ومادام الشعراء والنقاد وعلماء اللغة يقررون أن للشعر لغته الخاصة.

ويمكن القول بأن خصائص لغة الشعر تتمثل فى أمرين أولهما : الخصائص الفنية . وثانيهما : الخصائص التركيبية (الصرف والنحو) . وتظهر الخصائص الفنية للشعر فى أمور هى : الخصائص الفنية الشكلية وهى الوزن والقافية ، وهما يمثلان الإطار الخارجى لقصيدة ما .

المضمون الداخلى وهو ما يسميه الدارسون بالتجربة الشعرية الربط الفنى بين الشكل والمضمون فى إطار لغوى تظهر فيه قدرة الشاعر على الإبداع وموهبته فى الخلق الفنى يقول Charle Bally : "ثمة فرق واضح بين استعمال الفرد للغة فى ظروف عامة مشتركة بين أفراد

---

(١٥) انظر : يسبرسن : اللغة بين الفرد والمجتمع : ١٣٨ ترجمة د . عبدالرحمن أيوب مكتبة الأنجلو المصرية ــ القاهرة ١٩٥٤م .

(١٦) انظر : يسبرسن اللغة بين الفرد والمجتمع : ٢١٤ .

(١٧) انظر يسبرسن : اللغة بين الفرد والمجتمع : ١٤٨ .

المجتمع اللغوى ، وبين استعمال الشاعر أو القصاص أو الخطيب للغة ، فحين يجد المتكلم نفسه فى الظروف التى تشمل معه جميع أعضاء المجتمع ، يوجد معيار يمكن لكل امرئ أن يقيس عليه تعبيراته الفردية . أما بالنسبة للأديب ، فالأمر مختلف تماماً . فهو يستعمل اللغة استعمال اختيار وتعمد ، ثم هو من جهة أخرى يستعمل اللغة ، وله نوايا جمالية فهو يريد أن يصنع الجمال بالكلمة ، كما يصنعه الرسام بالألوان ، والموسيقى بالنغمات"[١٨] . وواضح من هذا النص أن الظروف التى ينشئ فيها الشاعر قصيدته تختلف تماماً عن ظروف متكلم آخر من بيئته نفسها .

لقد تكلم الدارسون عن الوزن والقافية ، والتجربة الشعرية كثيراً[١٩] أما الربط بين الجانبين . وما يترتب عليه فى اللغة من نتائج، فهو ما نحتاج إليه . غير أن النقاد العرب قديماً وحديثاً قد أهملوا مسألة اقتضاء المعنى المعين أو التجربة المعينة وزناً معيناً وتراكيب خاصة ، أو عكس ذلك . فقد نظروا إلى موسيقى الشعر على أنها "ضرب من التنظيم السار الخالى من الدلالة ، على الرغم من هذا النشاط العصبى أو الوجدانى الذى يصحبه ، ومن هنا ظلوا يعدونها زينة ، أو عنصراً خارجياً عن المعنى ، وكأن المتعة التى يجدها سامع

---

(١٨) انظر : د . تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية ص٥٨ ــ الأنجلو المصرية ١٩٥٨م .

(١٩) انظر د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ١٥ ، ١٦ ط٢ ــ الأنجلو المصرية ١٩٥٢م

الشعر ، أو العبارات ذات الوزن أو الإيقاع لا رصيد لها من المعنى"[٢٠] .

ولم ترد عنهم غير إشارات مجملة إلى "أن تكون المعانى تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ، ولا إلى الزيادة فيها عليه ، وأن تكون المعانى أيضاً مواجهة للغرض لم تمنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"[٢١] وغير إشارات عابرة تتعلق باختيار الوزن الملائم للغرض عند أبى هلال العسكرى فى سر الصناعتين .

ولم يلتفت إلى هذه المسألة بشكل يدل على الفهم إلا حازم القرطاجنى ، إذ ربط بين البحر وما يستدعيه وزنه من لون معين من العاطفة فى فقرة عنونها بمعرف دال على طريق المعرفة بأنحاء النظر فى بناء الأشعار على أوفق الأوزان لها[٢٢] . فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة ، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة[٢٣] إلخ . وقد التقى معه فى بعض هذه الملاحظات الدكتور عبد الله الطيب فى كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب" .

---

[٢٠] انظر : نظرية المعنى فى النقد الأدبى د . مصطفى ناصف ص١٥ دار القلم ١٩٦٥م

[٢١] انظر : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص٩٩ ـ تحقيق محمد عيسى منون ط١ ١٩٣٤م.

[٢٢] انظر : منهاج البلغاء حازم القرطاجنى : ٢٦٥ ، وما بعدها تحقيق محمد الحبيب خوجة ـ تونس ١٩٦٦م .

[٢٣] السابق ص : ٢٦٩ .

كما تناول الدكتور إبراهيم أنيس هذه المسألة أيضاً فى "موسيقى الشعر"[٢٤] ، وكذلك الدكتور شكرى عياد فى الفصل الخاص بموسيقى الشعر ومعناه ، من كتابه "موسيقى الشعر العربى" ، وأشار إلى أن الغربيين أولوا هذه القضية اهتماماً كبيراً .

ويحسم الأخفش قضية بالغة الأهمية ، هى قيام الإيقاع على أساس صوتى لغوى ، وليس على أى أساس آخر على الأقل فى المراحل الأولى لوضع العروض ، أى أن الأساس كان الواقع اللغوى الشعرى وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الخليل .

غير أن الأخفش لا يكتفى بهذا التحديد ، بل يجعل لهذا الأساس الصوتى معنى معيناً ، إذ يأخذ منه الجانب الكمى على وجه الخصوص يقول : "والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شئ يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً"[٢٥] ، ويتمثل هنا إدراك واضح لتقسيم أصوات اللغة — إلى ساكن (موقوف) ومتحرك وحركة ، أى للتمايز بين الصامت والصائت خاصة القصير ، يقول "فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف الساكن ، لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ولا تكون حرفاً ، والمتحرك أطول من الساكن لأنه

---

[٢٤] انظر موسيقى الشعر د . إبراهيم أنيس ١٧٣ — ١٨١ .

[٢٥] انظر كتاب العروض للأخفش : تحقيق ودراسة سيد البحراوى ومراجعة محمود على مكى بمجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (يناير ، فبراير ، مارس) ١٩٨٦م ص ١٣٦ .

حرف وحركة"[٢٦] ، ويقول فيه : "الســـاكن أقـــل مـــن المتحـــرك"[٢٧] ، "الساكن أقل الحروف وألطفها ، وهو حرف ميـــــت"[٢٨] "كـــل متحـــرك فهو ترجيع والساكن مـــد"[٢٩] .

فى هذه النصوص جميعـــاً ، يقيـــم الأخفـــش التفرقـــة بـــين الســـاكن والحركة والمتحرك على أساس كمى دقيـــق وعلمـــى بـــالمعنى المعـــاصر ، فالمتحرك يساوى ــ كمياً ــ ساكن + حركـــة ، أى ســـاكن يتحـــرك ، فالحركة (شبه الصائت) أقلها كمياً ، يليه الساكن ، ثـــم المتحـــرك الـــذى هو أطولها جميعاً .

غير أن ثمة مشكلة فى هذا التصنيـــف ، الـــذى هـــو صـــورة صادقـــة للتصنيف اللغوى للحروف فـــى ذلـــك الوقـــت ، هـــى غيـــاب مفهـــوم الصائت Vowel بالمعنى الحديـــث فرغـــم أن الحـــروف الصائتـــة موجـــودة ومعترف بها وباهميتها فى التصنيف العربى ، تحت اســـم : حـــروف المـــد (الألف والواو والياء) ، فإنها قد أدرجت ضمن الســـواكن ، وليـــس مـــع الحركات ، ولقد أثار هذا التصنيـــف مشـــكلة لـــدى اللغويـــين العـــرب المحدثين ، ووصل للقيم الكميـــة .

يبدو أن المشكلة ناتجة عن الفـــروق بـــين المفـــاهيم القديمـــة (ســـكون وحركة ، متحرك) والمفـــاهيم الحديثـــة Consonant Vowel التـــى ترجمـــت أحياناً بالمتحرك والساكن ، فإذا أبعدنا هـــذه الترجمـــة واســـتعملنا ترجمـــة

---

[٢٦] انظر : السابق نفسه ص١٤٣ .

[٢٧] السابق نفسه ص١٤٢ .

[٢٨] السابق نفسه والصفحة نفسها .

[٢٩] السابق نفسه ص١٤٣

بعيدة عن المصطلحات العربية القديمة هى الصائت والصامت ، أمكننا أن ندرك ما يلى : أن الصامت يساوى الساكن ، أو الموقوف بلغة الأخفش .

كذلك الأمر بالنسبة للصائت القصير فهو يساوى الحركة . أما المتحرك فهو لا يساوى الصائت ، وإنما هو مفهوم لا بديل له فى المصطلحات المعاصرة ، لأنه ليس صوتاً واحداً ، وإنما هو صوتان ساكن (صامت) + حركة ومن ثم فهو يدخل فى نطاق الوحدات المقطعية ويصبح مقطعاً قصيراً .

إن الصائت يساوى حروف المد فى حالة كونها حروف مد وليست حروف لين وأنه يشترط لحروف المد أن تسبقها حركة مجانسة .

عند العروضيين يتكون السبب الخفيف من متحرك وساكن مثل (من) وأيضاً مثل (ما) ، ولو أننا حسبنا هذا التكوين طبقاً للمصطلحات الحديثة ، لكانا متساويين كميا ، فـ (من) تتكون من صامت + صائت قصير (حركة الفتحة على من) + صامت و (ما) تتكون من صامت + صائت طويل + وكلاهما مقطع طويل ، الفارق الوحيد هو أنّ الحرف الأطول عند القدماء هو الميم (لأنها ساكن + حركة) فى حين أن هذه الحركة قد ادمجت فى الألف لتصبح صائتاً طويلاً لدى المحدثين .

ومن هنا نخلص إلى أن الخلل فى دقة التصنيف عند اللغويين القدماء لم يؤد إلى أخطاء فى الحساب الكمى الذى يبدو أنه كان واضحاً فى أذهانهم كما بدا ذلك فى نظام الزحافات والعلل ، وكما نستطيع أن نسترشد من رصدهم للعلاقة بين الحركات وحروف المد حيث نجد

ابن جنى مثـــلاً يقـول "اعلـم أن الحركـات أبعـاض حـروف المـد واللين"(٣٠) .

ولعل قول الأخفش والذى يفرق فيه بين الحركـــة والسـكون : كـل متحرك ، فهو ترجيع ، والساكن مد ، يشير إلى مفهوم خـاص ـــ عنـد العرب القدماء ـــ لمسألة السـكون والحركـة(٣١) .

والمستوى الصوتى يعد أبـرز مسـتويات البنـاء الشـعرى وأكثرهـا وضوحاً ، وذلك بحكم المادة الأولية للشعر ـــ بوصفه فنـاً لغويـاً ـــ أى الألفاظ التى هى عبارة عن مجموعـة مـن الأصـوات تخضـع ـــ عنـد تشكيلها الجمالى ـــ لتنظيم خاص يلفت انتبـاه القـارئ ، ويمثـل جانبـاً كبيراً من التأثير الجمالى للفـن ، هـذا التنظيـم (أو التشـكيل) الصوتـى تشترك فيه كل الأعمال الأدبية من شعر ونثر ، ولكنه فـى الشـعر أكـثر حضوراً وخضوعاً للانتظام ، فمن بين العناصر الجوهريـة المحـددة لماهيـة النص الشعرى (واللغة الشعرية) هى أنه ، (أى الشـعر) ، بنـاء صوتـى ، (إيقاعى) ، يتألف مـن تكـرار منتظـم لأنسـاق صوتيـة (أصـوات ، مقاطع، نبرات ، صيغ وزنية / نحويـة ، تراكيـب لغويـة .....إلخ) ، مـع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابتـه ، فوجـود الإيقـاع مميز مهم للغة الشعرية فالشعر يكتسب خصوصيتـه بتشـكيله الصوتـى ، الأمر الذى يمنح كل عناصره الصوتية قيمة خاصة وذاتيـة ، ومـن خـلال

---

(٣٠) انظر : محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاسـتدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣م ، ص٦٩ .

(٣١) انظر : العروض وإيقاع الشعر العربى محاولة لإنتـاج معرفـة علميـة د . سـيد البحراوى ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

العلاقات القائمة بينها تتكـون القصيـدة الشـعرية ، وتكتسـب معناهـا الذى " .. يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثـيره بنـاء الكلمـات كمعان..." (٣٢) . معنى هذا أن دلالة القصيدة لا تنفصـل عـن تشـكيلها الصوتى ، وأن الكلمات ــ فى القصيدة ــ لا تصبـح قيمتهـا الوحيـدة هى الإحالة على محتوى أو مرجع ، وإنما يصبح لها حضـور ذاتـى يعـود إلى جسدها الصوتى (أو شكلها الحسى) ، تتمتع به فـى ظـل علاقاتهـا مع بعضها البعض ، فهى ــ إذن ــ تنتقـل " .. مـن وضـع الإحالـة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات إلى وضـع التمـيز الذاتـى بـإزاء ذلك كله ..." (٣٣) ، أى لا تصبـح العنـاصر الصوتيـة مجـرد رمـوز لمدلولات أو مظاهر تحسينية وتنغيمية ، أو إنجـاز لصياغـات جـاهزة ، أو حتى تجسيد لحالات نفسية وعاطفيـة ، بـل يغـدو التشـكيل الصوتـى (الإيقاع) ، دالاً نصياً يسهم ــ مـع غـيره مـن الـدوال كالـتركيب النحوى والمجاز ــ فى بناء النص الشعرى وإنتـاج دلالتـه(٣٤) .

وقد استعمل بعض النقـاد مصطلحـات شـتى فـى الحديـث عـن موسيقى الشعر ، ومن ذلك الموسـيقى الداخليـة والموسـيقى الخارجيـة ، والموسيقى الظاهرة والموسيقى الخفيـة .

---

(٣٢) انظر الشعر والتجربة أرشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ص٢٣ ــ بيروت ١٩٦٣م .

(٣٣) انظر : قضايا الشعرية رومان ياكبسون ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز ص٧ ــ المغرب ط١ ١٩٨٨م.

(٣٤) انظر مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة دراسة فى بلاغة النص ، شكرى الطوانسى ص١٨ ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م .

فهناك موسيقى تتركب فيما بينها ليس منها خارج وداخل ؛ لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل .

أما مصطلح الموسيقى الظاهرة والخفية ، فيبدو أن هناك خلطاً بينهما من ناحية ، وبين الموسيقى الهادئة والموسيقى الخفية من ناحية أخرى . فالموسيقى الهادئة نوع من أنواع الموسيقى الظاهرة التى تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتى وتخضع لقانون التوافق والتماثل الصوتى، أما الموسيقى الخفية فإنها تقوم على التنسيق المعنوى وتأتى فى المقام الأول من علاقات التوافق والتضاد بين المعانى دون المبانى من حيث تشكيلها الصوتى .

وإذا كانت الموسيقى الظاهرة تتعلق بالمبانى ، والخفية تتعلق بالمعانى فما وضع البحر وعلاقته بهذين النمطين من الموسيقى . إن البحر ينتظم المبنى والمعنى على حد سواء، وهو إطار لا وجود له إلا عند تشكله فى ألفاظ ، فهو من حيث كونه إطاراً للمبانى يمثل نمطاً متميزاً ومحسوساً من الموسيقى لأنه قد ينتظم ألفاظاً عارية من التوقيع ، فى حين يظل التوافق الإيقاعى ، ويمكن أن نسميه بالإيقاع أو الإطار ، أو الشكل ، وقد نفى هذه المصطلحات بالمراد وقد يكون "الوزن" أقربها دلالة عليه .

فالوزن الموسيقى إطار ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلاله إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة ، ثم استعمال التفاعيل للتمييز بين كل وزن وآخر[٣٥] . ليس

---

[٣٥] انظر : موسيقى الشعر العربى (دراسة فنية وعروضية) د . حسنى عبدالجليل يوسف ج١ ص١٥ ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .

لحسن التأليف فى متن اللغة قواعد محددة ولهذا جعل ظاهرة أسلوبية لا تركيبية ذلك بأن متن اللغة جزء من فقه اللغة لا من الصرف ولا من النحو وأقصى ما يصل إليه فقه اللغة من الضبط أمران : أن ينتفع بنتائج العلوم الأخرى ذات الضبط كانتفاعه بظاهرة الاشتقاق (وهى صرفية) فى تنظيم مادته الأصلية وهى المفردات .

وأن يغامر بالكشف عن اتجاهات عامة لا ترقى إلى قياسية القواعد كحين يتكلم عن حركة عين المضارع محاولاً استقراء نوع اطراد لسلوكها وكقوله فى أحد اللفظين المترادفين (الطريق والسبيل مثلاً) إن أحدهما يرد فى معرض الشر ويرد الآخر فى معرض الخير إلخ .

ومع ذلك نجد الكلام فى حسن التأليف مهماً بالنظر إلى حقلين تطبيقيين من حقول الاستعمال اللغوى : حقل الكلام فى الفصاحة ، فلقد نسبت الفصاحة مرة إلى القبيلة فكان الكلام فيها من قبيل علم اللغة الاجتماعى ، ونسبت مرة أخرى إلى الكلام فأضافت إلى ذلك قدراً من طابع النقد الأدبى . ونسبت مرة ثالثة إلى الكلمة فكانت من فقه اللغة أو من اللغة أما قبائل الفصاحة فقد عدّها الرواة والنحاة ست قبائل فى وسط الجزيرة وقد نسبوا ما عداها من القبائل إلى عدم الفصاحة .

وجعلوا مدار التمييز بين الفريقين على مبدأ النقاء اللغوى بعدم الأخذ من لغات الأمم الأخرى أو التأثر بهذه اللغات . وأما الكلام فقد رأوه فصيحاً إذا خلا من التعقيد اللفظى والتعقيد المعنوى . وهكذا جعلوا فصاحة الكلام صفة سلبية غير إيجابية لأن البحث عن الصفات الإيجابية التى تدخل فى تعريف الكلام الفصيح ربما أدت إلى الكثير من

التفصيل الذى يتنافى مع ما يتطلبه التعريف من إيجـاز شـأن ذلـك شـأن الكثير من المفاهيم التى تستعصى علـى التعريـف الإيجـابى فيلجـأ عنـد تعريفها إلى الانتفاع بالعبارات السلبية . ولنا فى النحاة أسـوة فـى هـذا المجال.

فلقد عرّفوا الحرف بقولهم "والحرف مـاليس كذلـك" (أى ليـس لـه خصائص الأسماء ولا خصائص الأفعـال) كمـا عرفـوا المفـرد بالسـلب ثلاث مرات فقالوا :

ـــ ما ليس مثنى ولا جمعاً (وذلك فـى الصـرف) .

ـــ ما ليس مضافاً ولا شبيهاً بالمضاف (وذلك فى بـاب النـداء).

ـــ ما ليس جملة ولا شبه جملة (وذلك فى بابا المبتـدأ والخـبر).

وارتبطت فصاحة الكلمة بخلوها من تنـافر الحـروف . غـير أن هـذا "الخلو" السلبى يمكن أن يتحول إلى الإيجاب مـن خـلال القـول بحسـن التأليف لتصبح الكلمة الفصيحة هى التـى حسـن تأليفهـا أى تناسـبت أجراس حروفها الأصلية بحيث لا يكون فى نطقها عسـر ولا ثقـل .

وحقل الكلام فى الألفاظ الشعرية وغير الشـعرية ، وهـذا الحقـل أوسـع من مجرد الانشغال بتجاور الأصوات وإنما يشـمل أصـوات الكلمـة فـى عمومها متجاوره . بل أنه فـى بعـض صـوره يشـمل حتـى ظـاهرة الحكاية (حكاية الصوت للمعنى) وأكثر من ذلـك أن جـرس الألفـاظ قد حمل لدى بعض المذاهب الإبداعيـة والنقديـة الحديثـة أحمـالاً مـن المعانى الانطباعية والإيحائتة حتى لقد ذهب البعـض إلى جـدوى تجـاهل المعـانى العرفيـة التـى ينسـبها المعجـم للكلمـات واسـتنباط دلالات الكلمات من جرسها لأمن عرفهـا . هـذا فـى الحديـث ، أمـا لـدى

السلف فقد قرأنـــا الإشـــارة إلى حـــلاوة اللفـــظ وطلاوتـــه وسلاســـة الأسلوب وما فيه من ماء ورونق . وتلك العبارات لاتكـــاد تظفـــر منهـــا بدلالـــة على شئ محدد فهى نفسها لا تفى بأكثر مـــن دلالات انطباعيـــة[٣٦] .

ولقد ربط المتأخرون من البلاغيين حسن التـــأليف ومخـــارج الحـــروف فرأى البهاء السبكى فى كتابه "عروس الأفـــراح" ونقـــل عنـــه الســـيوطى فى المزهر[٣٧] أن رتب الفصاحة متفاوتة فإن الكلمـــة تخـــف وتثقـــل مـــن حرف إلى حرف لا يلائمه قرباً أو بعـــداً . ثـــم قســـم مخـــارج الحـــروف العربية إلى ثلاث مجموعات أنشأ بينها احتمالات للتـــأليف فخـــرج منهـــا بتقسيم أنواع الأصول الثلاثة للكلمة إلى اثنـــى عشـــر احتمـــالاً . وجعـــل المخارج القصوى هى الأعلى والمخارج التى يشارك فـــى نطقهـــا اللســـان هى المخرج الأوسط أما المخرج الأدنى فهو المجموعـــة الشـــفوية . وتلـــك المستويات بمجموعاتها هى التى تؤلـــف مفـــردات العربيـــة التـــى تنتظـــم بدورها وفق نظام مخصوص لتصنـــع الاحتمـــالات الأكـــبر التـــى وفقهـــا تقسم الأبنية العروضية وفق أبحر بعينهـــا أو مجـــزوءات .

وحين أحس الشهاب الخفاجى بالإيقاع القرآنـــى لم يســـتطع الإشـــارة إليه على علاته وإنما انتقى من العبارات القرآنيـــة مـــا أمكـــن أن يطوعـــه للوزن الشعرى . أما الإيقاع الذى يستعصى على الوزن فلـــم يكـــن فـــى طوق الخفاجى أن يكشف عنه أو أن يشـــير إليـــه .

---

[٣٦] انظر البيان فى روائع القرآن (دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآنى) ص٣٠٨ ـــــ عالم الكتب ـــ القاهرة ١٩٩٣م .

[٣٧] انظر السيوطى : المزهر ج١ ص١١٥ ـــ تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرون ط٣ ، دار التراث القاهرة (د . ت) .

لقد بنى الخفاجى منظومته الشـــعرية التـــى ضبــط بهـــا كميـــات البحـــور وتفعيلاتها على هذه العبارات القرآنية ليسهل على المتعلم تذكـــر المنظومـــة .

قال فى تحديد كمية بحر الطويـــل :

أطال عزولى فيك كفرانه الهوى   وآمنت ياذا الظبىُ فأنس ولا تنفر

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر

وقال فى البسيط :

إنى بسطت يدى أدعو على فئة   لاموا عليك عسى تخلو أماكنهم

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم

وقال فى المديد :

يا مديد الهجر هل من كتابٍ   فيه آيات الشفا للسقيمِ

فاعلاتن فــاعلن فــاعلاتن   تلك آيات الكتاب الحكيمِ

وقال فى المتقارب :

تقارب وهات اسقنى كأس راحٍ   وباعد وشاتك بعد السماءِ

فعولن فعولن فعولن فعولن   وإن يستغيثوا يغاثوا بماءٍ

وهكذا تمضى شواهده القرآنية لتكون نماذج للوزن المحكـــم لا لمجـــرد الإيقـــاع الذى يتسم بالمقاربة ، وما أبعدِ الفرق بين الإحكـــام والمقاربـــة[٣٨] .

لقد جعلنا من عادتنا أن نُحْكِـــمَ الربـــط بـــين مصطلـــح "الإيقـــاع" والشعر الموزون فنقول : "إيقاع الشـــعر" ونحـــن نعنـــى "وزن الشـــعر" ، ولم تعرف تقاليدنا الفكرية إدراك الرابطـــة التـــى تربـــط الإيقـــاع بصـــور

---

[٣٨] انظر البيان فى روائع القرآن د / تمام حسان ص٢٦٨ .

التعبير الأخرى بل إننا كلما تمثلت ظـاهرة الإيقـاع لإدراكنـا غفلناهـا بطائفة من الصور المجازية فى التعبير عنها . وقد بدأ هـذا التغليـف بالمجـاز منـذ قـال القائل : "إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة ...إلخ" فأين الحلاوة والطـلاوة (وهمـا مـن حس اللسان والنظر من الإيقاع وهو ممـا تحسـه الأذن)[٣٩] ؟

٣ ـــ وحدات النظام :

يعد الشعر ـــ فى حقيقته ـــ نظاماً لغويـاً يقـوم ـــ كغـيره مـن الأنظمة اللغوية ـــ بالتأليف بين الأدلـة اللغويـة ، صانعـاً مـن تآلفهـا مجموعة من الجمل المتتابعة والمترابطة والمتمتعة بوحـدة عضويـة وبنيويـة ، وبذلك يتشكل ما يسمى بـ النـص .

ويجد النص ـــ أى نص ـــ نفسه فى بنائه اللغـوى مشـدوداً لسـلطة اللغة وقواعدها على كافة المستويات (الصوتـى ، الصرفـى ، النحـوى ، المعجمى) ، ويختلف الأمـر كثـيراً مـع النـص الشـعرى ، و (الفنـى عموماً)، فلما كان النص الشعرى يسـعى إلى أن يصبـح شـيئاً مسـتقلاً مقصوداً لذاته ، تحظى فيه الأدلة ـــ من حيـث اختيارهـا وترابطهـا ـــ بحضور ذاتى مستقل ، أى أن يصبـح التأثـير الجمـالى للنـص الشـعرى راجعاً إلى شكل الرسالة ، ولما كان النـص الشـعرى ـــ بذلـك ـــ يتجاوز وظيفة التواصل والتفاهم بـين البشـر كلغـة التخـاطب (اللغـة العادية) ، فاللغة الشعرية " ... لا تستخدم من أجـل التوصيـل ، ولكنـه من أجل وضع التعبـير .." [٤٠] ، أى أن وظيفـة التوصيـل تـتراجع إلى

---

[٣٩] انظر البيان فى روائع القرآن د / تمام حسان ص٢٥٧ .

[٤٠] انظر : يان موكاروفسكى ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة أكفت كمـال الروبى بمجلة فصول ، (القاهرة ، مج٥ ع١ ، ديسمبر ١٩٨٤م) ، ص٤٢ .

الوراء أمام قصدية القول الشعرى ودلالتـــه الذاتيـــة ، فـــ "... السـمة الشعرية للعبارة اللفظية تبرز بقوة بحيث لا يتعلق الأمـــر بـــالتواصل بمعنـــاه الدقيق..."[٤١]، لكل ذلك فقد أصبح النص الشـــعرى بحاجـــة إلى تعـــامل خاص مع اللغة لا يصبح النص الشعرى ــ إذن ــ إنجـــازاً أمينـــاً لقوانـــين اللغة وسننها ، إذ لا يلبث أن يمارس العديـــد مـــن الانحرافـــات ، فهـــو إذ يلتقى مع قوانين اللغة، فإنه ــ فى الوقت نفســـه ـــ يســـجل خروجـــه عليها ، ومراوغته الدائمة المستمرة ، وهروبه المتكـــرر مـــن نظامهـــا ، دون أن تفضى به محاولاته التحررية تلك إلى التخلى التام عـــن النظـــام اللغـــوى ، أى خارج حدود اللغة حيث الرصف لمكوناتهـــا ، وإنمـــا يندفـــع النـــص الشعرى إلى تشكيل بناء لغوى خـــاص (لغـــة خاصـــة / فرديـــة) دون أن يفقد علاقته مع اللغة .

فالشاعر فى سعيه لبناء عالم خـــاص متمـــيز يقـــف موازيـــاً للحيـــاة اليومية / الواقع ، أى إعادة صياغـــة الواقـــع / العـــالم ، وتقديـــم قـــراءة متفردة له ، فى ظل ذلك لا يلبث الشاعر أن يعـــاود تـــأمل اللغـــة دائمـــاً من أجل إعداد هذه القـــراءة و "... لا يتحقـــق الشـــعر إلا بقـــدر تـــأمل اللغة ، وإعادة تشكيل اللغة مع كـــل خطـــوة ، وهـــذا يفـــترض تكســـير الهياكل الثابتة للغـــة ، وقواعـــد النحـــو ، وقوانـــين الخطـــاب ..." [٤٢] ، على أن مخالفة الشاعر لقواعد اللغـــة لا تتـــم بشـــكل عشـــوائى ، وإنمـــا تخضع المخالفات لنظام واضح ، وبطريقة تلفت انتبـــاه القـــارئ إلى ذلـــك،

---

[٤١] انظر : رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص١٥ .

[٤٢] انظر جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ص١٧٦ ، ترجمة محمـــد الـــولى ومحمـــد العمرى ــ المغرب ، ط١ ــ ١٩٨٦م .

فيدرك طبيعتها ، وكيفية بناء الشاعر لها ، وعلى هذا فإن "...انتهاك قانون اللغة المعيارية ـ الانتهاك المنتظم ـ هو الذى يجعل الاستعمال الشعرى للغة ممكناً ، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر.." [٤٣]، على أن الشعر لا يتخذ من خرق قوانين اللغة وقواعدها مقصداً وهدفاً له ، ولكنه يعيد بناءها مرة أخرى وفقاً لقوانين جديدة خاصة ، فهو "...لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى ..."[٤٤].

والمادة اللغوية التى أحاط بها الخليل فى الماضى ليست بعيدة عما لاحظه العلم الحديث من خصائص اللغة العربية منظومة تاريخية ، فقد حدد أحد الباحثين خصائص هذه اللغة فى أنها تتميز بـ "التوسط اللغوى ، حدة الخاصية الصرفية / المرونة النحوية ، الأنتظام الصوتى ، ظاهرة الإعراب ، الحساسية السياقية ، تعدد طرق الكتابة وغياب عناصر المنظومة اللغوية"[٤٥] . وهذه هى الخصائص نفسها التى أحاط بها الخليل وهو يضع هذا العلم الجديد ويبوبه .

ومما يدل على ارتباط الصوت ارتباطاً وثيقاً بالبنية الصرفية . أن قيم تأليف الكلمات تعتمد على قيم الأصوات ذاتها ؛ فترتيب الحروف وتأليف الكلمات من خلال الأصوات له قواعد تحكمه حيث لا يسمح فى صيغة ما بتجاور الهمزات أو الباءات مثلاً تجاوراً ترفضه طبيعة تأليف الكلمات اللغوية ونظمها . فلم تقبل اللغة تجاور الهمزتين

---

[٤٣] انظر : يان موكاروفسكى : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ص٤٢ .

[٤٤] انظر جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ص٤٩ .

[٤٥] انظر : نبيل على ، العرب وعصر المعلومات سلسلة عالم المعرفة (١٨٤) ، الكويت ١٩٩٤ . ص٣٥١ ، ٣٥٢ .

فى أمثال : ءُ ءْ من ـــ أ أ لم ـــ أ أ ثر ـــ وكذلك فـــى أمثـــال : إ إمـــان ـــ إ إ ذاء ـــ إ إ ثار . وكذلك فى أمثال : أ أبار ـــ أ أثـــار ـــــ أ أجـــال ؛ ومن هنا كان البديل الذى يحل مشكلة ذلـــك التجـــاور المرفـــوض هـــو مجئ تلك الكلمات المفترضة على نحو التالى كما يـــرى الصرفيـــون :

"أومن ـــ أو لم ـــ أو ثر" و "إيمان ـــ إيذاء ـــ غيثـــار" و "آبـــار ـــــ آثار ـــ آجال" .

إن المظاهر الصوتية يمكن أن تستعمل اســـتعمالاً بالغـــاً فـــى تأســـيس بقية الفروع اللغوية وتوضيحها أياً كانت صرفيـــة أو نحويـــة أو دلاليـــة . ولعل وقفة إزاء ظاهرة صوتية كالتنوين تدل على ذلـــك دلالـــة واضحـــة . يحدد اللغويون العرب التنوين بأنه عبارة عن نون ســـاكنة زائـــدة تلحـــق آخر الاسم لفظاً لا كتابة وهو دليل من أدلة اسميـــة الكلمـــة كمـــا يـــرى الدرس اللغوى هذا العنصر الصوتى يمثل ثراءً لغوياً تبين اللغـــة مـــن خلالـــه . فعلى مستوى الإيقاع لاشك أنه يمثل رنة ، تحدث قـــوة إسمـــاع، حاملـــة تردداً زمنياً طويلاً . لإن موقعاً يحول الوحـــدة العروضيـــة "فـــاعلاتن" إلى "تن تتن تن" . أو مستفعلن إلى "تن تـــن نـــتن" ؛ لمـــدرك تمامـــاً القيمـــة الإيقاعية التى يقوم بها التنوين باعتباره عنصـــراً موســـيقياً إيقاعيـــاً . لقـــد فطن عروضيو العرب إليه وإلى قيمتـــه فاســـتعملوه ضابطـــاً قافويـــاً فيمـــا يُسمى بتنوين الترنم والتنوين الغالى . ولأجله جوزوا صـــرف الممنـــوع مـــن الصرف فى الشعر لما فى قبوله من مسايرة لغاية الإيقـــاع المطلـــوب[٤٦] .

---

[٤٦] انظر من وظائف الصوت اللغوى محاولة لفهم صرفى ونحـــوى ودلالى د . أحمـــد كشك ص١٣ ط١ ١٩٨٣م .

ويوزن الشعر بأوزان تقوم على إيقاع منتظم ، أساسه الحركة والسكون ، فإذا أردنا وزن بيت من الشعر قابلنا المتحرك بحرف متحرك ، وقابلنا الساكن بحرف ساكن ، والمعتبر عند العروضيين مجرد الحركة بصرف النظر عن كونها فتحة أو كسرة أو ضمة ، بخلاف ما عند الصرفيين فلكل حركة عندهم اعتبار .

والميزان الصرفى يتناول الاسم المتمكن والفعل المتصرف ووحدته الكلمة ، أما الميزان العروضى فوحدته التفعيلة سواء أساوت الكلمة أم زادت عنها أم نقصت بميزان الشعر تنضبط موسيقاه ، وبالميزان الصرفى يعرف الزائد والمحذوف والمبدل والمعلّ والمشتقّ وغير ذلك مما يتطلبه التصريف .

ومعنى التقطيع لغةً : تجزئة الشئ أجزاء ، ومعناه عند العروضيين : تجزئة البيت من الشعر بمقدار من التفاعيل وهى الأجزاء التى يوزن بها، بعد قراءته وتأمله لمعرفة البحر الذى جاء عليه بوجه الإجمال . وبالوزن تنضبط موسيقى الشعر ويعرف البحر الذى ينتمى إليه كل بيت منه نتصدى لوزنه .

وقد وضع الخليل بن أحمد موازين خاصة للشعر سميت بالتفاعيل ، ولكل بحر من بحور الشعر ميزان خاص به يتكون من تكرار تفعيلة واحدة أو أكثر . وهذه التفاعيل قوامها الفاء والعين واللام والميم والنون والسين والتاء وحروف العلة الثلاثة وهى الألف والواو والياء . وقد جمعها بعضهم فى قوله : "لمعت سيوفنا" .

وعدة هذه التفاعيل عشر : منها اثنتان خماسيتان هما : فاعلن وفعولن، فكل واحدة منهما تتكون من خمسة أحرف باعتبار التنوين حرفاً .

ويتكون كل من الثمانية الباقية من سـبعة أحـرف ويمكـن وصفهـا بأنها سباعية وهـي : مفـاعيلن . مفـاعلتن . متفـاعلن . مفعـولات . فاعلاتن . فا ع لاتن . مستفعلن . مستفع لـن .

ولكل واحدة من هذه التفاعيل مقاطع مبنية علـى الحركـة والسـكون تسمى بالمقاطع العروضيـة[٤٧] .

ونوع الحركة لا يؤثر فى التقطيـع بـل المعتـبر الحـرف بحركتـه أو الحرف بسكونه فالحرف بحركته نعده حركـة والحـرف بسـكونه يعـد ساكناً وكذا حروف العلة ما لم تقع فـي أول الكلمـة .

عرفنا أن العروض هو علم موسـيقى الشـعر ، وعلـى ذلـك يكـون هناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقى بصفة عامـة ، وهـذه الصلـة تتمثـل فى الجانب الصوتى .

فالموسيقى تقوم على تقشيم الجمل إلى مقاطع صوتيـة تختلـف طـولاً وقصراً ، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسـق معـين ، بغـض النظـر عن بداية الكلمات ونهايتهـا .

وكذلك شأن العروض ، فـالبيت مـن الشـعر يقسـم إلى وحـدات صوتية معينة ، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفـاعيل بقطـع النظـر عـن بداية الكلمات ونهايتها . فقد ينتهى المقطـع الصوتـى أو التفعيلـة فـى

---

[٤٧] انظر فى علمى العروض والقافية د . أمين على السيد ص٢٦ ط٤ ١٩٩٠ دار المعارف القاهرة .

آخر كلمة ، وقد ينتهى فى وسطها ، وقد يبدأ من نهايـــة كلمـــة وينتهـــى بدء الكلمة التى تليهـــا[٤٨] .

والتقطيع فى اللغة : تجزئه الشئ أجـــزاء .

وعند العروضيين . تجزئة البيت من الشعر بمقدار مـــن التفـــاعيل وهـــى الأجزاء التى يوزن بها ، بعد قراءته وتأملـــه[٤٩] .

ولقد اتفق القدماء على أن يوزن الشعر بموازيـــن مؤلفـــة مـــن ألفـــاظ قوامها (الفاء والعين واللام والنون والميم والسين والتـــاء وحـــروف العلـــة) وجمعها بعضهم فى قوله (لمعت سيوفنا) وقد كونوا منهـــا عشـــرة ألفـــاظ تسمى التفاعيل وهى (فعولن . مفاعيلن . مفـــاعلتن . فـــاعلن . فـــاعلاتن. متفاعلن . مستفعلن . مفعولات . فاع لاتن . مســـتفع لـــن) .

وهذه الألفاظ تقابل بحروفها فى الوزن حـــروف الكلمـــات الموزونـــة فى بيت الشعر ، فما كان متحركاً قوبل بمتحـــرك ، ومـــا كـــان ســـاكناً قوبل بساكن فمثلاً قول الشـــاعر :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلاً

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

تقطيعه :

ستبدى . لكل أيا ، مما كـــن . تجـــاهلن

---

[٤٨] انظر علم العروض والقافية د . عبدالعزيز عتيق ص١٢ دار النهضة العربيـــة ـــــ بيروت (د . ت) .

[٤٩] انظر ابن منظور لسان العرب قطع .

(ـــ ٥ ـــ ٥) (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) (ـــ ٥ ـــــ ٥ ـــــ ٥) (ـــــ ـــــ ٥
ـــ ـــ ٥)

و يأتى . كبلأخبا . ر منلـــم . تـــزوودى

(ـــ ٥ ـــ ٥) (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) (ـــــ ٥ ـــــ ٥) (ـــــ ـــــ ٥
ـــ ـــ ٥)

ونلاحظ هنا العلاقة بين وحدات علـــم العـــروض ووحـــدات الكـــلام العربى فالحرف المتحرك يســاوى حركـــة والحـــرف الســـاكن وحـــروف العلة تقابل سكوناً كما هو فى بيت طرفـــة بـــن العبـــد الســـابق معلقتـــه الشهيرة فكلمة (ستبدى) المكونة مـــن خمســـة حـــروف الســـين تســـاوى حركة والتاء تساوى حركـــة والتـــاء تســـاوى حركـــة وهمـــا حرفـــان صحيحان متحركان أما الباء وهى مثلهمـــا حـــرف صحيـــح لكنـــه غـــير متحرك رمزنا له بالسكون أما الياء فى آخر الكلمـــــة فهـــى حـــرف علـــة ورمز لها بسكون أيضـــاً .

لقد نظم الشعر العربى فى مراحـــل مختلفـــة و لم يكـــن فيـــه أى خلـــل عروضى عندما وضع فى الميزان الشـــعرى إلا مـــا نـــدر منـــه و لم تكـــن للشعراء معرفة بالعروض فالعروض بالنســـبة لأهـــل العصـــور الأولى علـــم حديث ، وقد تكون مرحلة التنغيم هـــى المرحلـــة الأولى للقيـــاس ولكـــن فى أغلب الأحيان يتبادر إلي ذهن متذوقى الشـــعر وقارئيـــه ســـؤال يجعـــل الحيرة فى نفوسهم وهو كيف تعلّم هؤلاء الشـــعراء الـــوزن ؟ ومـــا هـــو المهد الحقيقى لمعرفة هذه الأوزان ؟ فيكون الجـــواب عـــن هـــذه الأســـئلة فيما يأتى :

إن للحدو الأثر البالغ فى تربية الذوق الموسيقى عند الناس عامة وعند سائقى الإبل بصورة خاصة وهذا يحدث نتيجة الأغانى والحركة التى ترافق القابلة البدوية . والحدو ـــ كما هو معروف ـــ هو سير الإبل والغناء لها وهذه العملية معروفة منذ أقدم الأزمان فلهذه الحركة ـــ أى حركة سير الإبل ـــ الأثر البالغ فى صنع إيقاع جميل نتج عنه نظم قصائد موزونة مغناه والحدو معروفة لحد الآن فطرة عند البدو . ومن ينسب تعلم أوزان الشعر العربى إلى اليونان فقد أخطأ والسبب يمكن أن يعلل فيما يأتى : ولم تعرف العرب الترجمة فى تلك الفترة فمن أين جاءها هذا ؟ فلم يذكر لنا أى كتاب بأن هناك حركة ترجمة ولو بسيطة فى المراحل الأولى . فكيف تعلموا هذه الأوزان إذن ؟ والمعروف أن معرفة هذه الأوزان والإيقاعات الشعرية تحتاج إلى متأدب من النوع الخاص فى هذا المجال فضلاً عن إبداعه .

يمكننا أن نقول إن شعراء الجاهلية تعلموا الأوزان باستعمال نغمى خاص كأن يكون هذا الاستعمال بطريقة حسابية أو بمعرفة الحركات والسكنات أو بمعرفة المقطع الصوتى من غيره[٥٠] .

ومن المقاطع التى كانت شائعة عند الجاهليين وقبل أن يصنع الخليل مصطلحات السبب والوتد والفاصلة ما يعرف بالوحدتين (نعم ـــ لا) والأولى تتكون من متحركين فساكن والثانية تتكون من متحرك وساكن ولعل هاتين الوحدتين هما الأقرب إلى واقع

---

[٥٠] انظر الجديد فى العروض ، دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربى على حميد خضير ص٣٩ عالم الكتب ـــ القاهرة ط٢ ١٩٨٦م .

الاستعمال اللغوى بحيث يمكن تجزئة التراكيب العربية المنظومة وفقاً لهاتين الوحدتين وتلك العملية هى ما يعرف بالتنغيم .

والتنغيم : عملية قياسية استعملت قبل وضع الخليل لعلم العروض وهذه الطريقة كان يعرف بها الخليل الذى يقع فى ابيات الشعر وهى سبقت الخليل بدليل قول الخليل نفسه عندما سئل هل للعروض أصل؟ قال : (نعم ، مررت بالمدينة حاجاً فرأيت شيخاً يعلّم غلاماً يقول له قل :

نعم لا . نعم لالا . نعم لا . نعم لالا

نعم لا . نعم لالا . نعم لا . نعم لالا

قلت ما هذا الذى تقوله للصبى ؟ فقال : هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه التنعيم لقولهم فيه نعم . قال الخليل : فرجعت بعد الحج فأحكتها) .

ويمكن مما تقدم معرفة أن التنعيم هى الطريقة التى سهلت للخليل ابتكار علم العروض أضف إلى ذلك أن طريقة التنعيم تربك من قال بأن العروض العربى من أصل يونانى أو سنسكريتى ، فلو تفحصنا هذه الطريقة لوجدناها تحتوى على كل التفعيلات العروضية بصورتها الصحيحة إلا (مفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات) وربما كان فى ذهن من استعمل التنعيم طريقة خاصة أو نغمة تعرف بها التفعيلات الثلاث .

ويمكن رسم التفعيلة العروضية بطريقة التنعيم فتكون على الشكل الآتى :

١ ــ نعم لا ــــــ تطابق ــــــ فعولن

٢ ــ نعم لا لا	تطابق	مفاعيلن
٣ ــ لا نعم لا	تطابق	فاعلاتن
٤ ــ لا نعم	تطابق	فاعلن
٥ ــ لا لا نعم	تطابق	مستفعلن

ولكن ينقصنا فى هذه الحال ثلاث تفعيلات ــــ كما ذكرنا ــــ وهى (مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعــــولات) .

وكل ما تقدم هو استنتاج من حيث التوافق الصوتــى بــين التفعيــلات وتقاربها النغمى ، ولكن هذه الطريقة قد تؤيد مـــن جعــل مجــزوء الوافــر هزجاً أو من عدَّ الكامل رجزاً أيضاً ولو أن هذا يحدث فـــى الجــزء فقــط ، وفى هذه يكون استعمال البحور بطريقة التنعيم على الشـــكل الآتــى :

البحور الشعرية :

١ ــ الطويل :

(نعم / لا) (نعم / لا / لا) (نعـــم / لا) (نعـــم / لا / لا)

(نعم / لا) (نعم / لا / لا) (نعـــم / لا) (نعـــم / لا / لا)

وهى تطابق :

(فعولن) (مفاعيلن) (فعولن) (مفـــاعيلن)

(فعولن) (مفاعيلن) (فعولـــن) (مفـــاعيلن)

ويمكن تفصيل تفعيلته على الشكل الآتــــى :

أ ــ فعو = الفاء متحركـــة ... عـــو = المتحـــرك وهـــو حـــرف العـــين والساكن وهو حرف الـــواو .

ب ــ لن = المتحرك وهو حرف اللام والساكن هو حــــرف النـــون .

ج ــ فعو = نعم .... من حيث المتحركـــات والســـواكن فتوافقهـــا فـــى الصوت .... لا = عـــو ... مـــن حيـــث الحـــرف المتحـــرك والســـاكن وتوافقها فى الصوت أيضـــاً .

٢ ــ المديد ويكون :

(لا / نعم / لا) (لا / نعم) (لا / نعـــم / لا) (لا / نعـــم)

(لا / نعم / لا) (لا / نعم) (لا / نعـــم / لا) (لا / نعـــم)

ويطابق :

(فاعلاتن) (فاعلن) (فاعلاتن) (فـــاعلن)

(فاعلاتن) (فاعلن) (فـــاعلاتن) (فـــاعلن)

أ ــ فاعلاتن ويمكن تفصيلها على الشـــكل الآتـــى :

فا = لا . من حيث المتحرك والســـاكن .

عِلا = نعم . من حيث المتحرك والمتحرك الثانى والســـاكن الثـــالث .

تن = لا . من حيث المتحرك والســـاكن .

فتكون فى هذه الحال فاعلاتن مطابقة صوتيـــاً (لا نعـــم لا) .

ب ــ فاعلن :

فا = لا من حيث الحركة والسكون والصـــوت .

علن = نعم . من حيث الحركة والسكون والحركـــة والصـــوت .

٣ ــ البسيط : ويكـــون :

(لا / لا / نعم) (لا / نعم) (لا / لا / نعـــم) (لا / نعـــم)

(لا / لا / نعم) (لا / نعم) (لا / لا / نعـــم) (لا / نعـــم)

وتطابق :

(مستفعلن) (فاعلن) (مستفعلن) (فـــاعلن)

(مستفعلن) (فاعلن) (مســـتفعلن) (فــاعلن)

مستفعلن = لا لا نعـــم .

مســ = لا .... تف = لا .... علن = نعـــم .

٤ ـ الهزج ويمكن استعماله على الشـــكل الآتـــي :

(نعم / لا / لا) (نعم / لا / لا) (نعـــم / لا / لا)

(نعم / لا / لا) (نعـــم / لا / لا) (نعـم / لا / لا)

ويطابق :

(مفاعيلن) (مفاعيلن) (مفـــاعيلن)

(مفاعيلن) (مفـــاعيلن) (مفـــاعيلن)

٥ ـ الرجز ويكون على الشكل الآتـــي :

(لا / لا / نعم) (لا / لا / نعم) (لا / لا / نعـــم)

(لا / لا / نعم) (لا / لا / نعـــم) (لا / لا / نعـــم)

ويطابق :

(مستفعلن) (مستفعلن) (مســـتفعلن)

(مستفعلن) (مســـتفعلن) (مســـتفعلن)

٦ ـ الرمل ويكون على الشكل الآتـــي :

(لا / نعم / لا) (لا / نعم / لا) (لا / نعـــم / لا)

(لا / نعم / لا) (لا / نعـــم / لا) (لا / نعـــم / لا)

وتطابق :

(فاعلاتن) (فاعلاتن) (فـــاعلاتن)

(فاعلاتن) (فاعلاتن) (فـــاعلاتن)

ويمكن تفصيل التفعيلة بما يـــأتى :

فاعلاتن تطابق لا نعـــم لا .

حيث فا = لا ، علا = نعم ، تـــن = لا .

٧ ــ السريع ويكون على الشكل الآتـــى :

(لا / لا / نعم) (لا / لا / نعم) (لا / نعـــم)

(لا / لا / نعم) (لا / لا / نعـــم) (لا / نعـــم)

ويطابق :

(مستفعلن) (مستفعلن) (فـــاعلن)

(مستفعلن) (مســـتفعلن) (فـــاعلن)

٨ ــ المنسرح :

ويمكن استعماله على الشكل الآتـــى :

(لا / لا / نعـــم) (لا / لا / لا / ن) (لا / لا / نعـــم)

(لا / لا / نعـــم) (لا / لا / لا / ن) (لا / لا / نعـــم)

(مستفعلن) (مفعولات) (مســـتفعلن)

(مستفعلن) (مفعـــولات) (مســـتفعلن)

ويمكن استعماله بطريقة أخرى فى حالــة عــدم وجــود (مفعــولات) فى التنعيم فتصبح (مستفعل) أو (مفعولاً) وتكون على الشـــكل الآتــى :

(لا / لا / نعم) (لا / لا / لا) (لا / لا / نعــــم)

(لا / لا / نعــم) (لا / لا / لا) (لا / لا / نعـــم)

ويطابق :

(مستفعلن) (مفعولا) (مســـتفعلن)

(مستفعلن) (مفعــولا) (مســـتفعلن)

وقد يطابق الرجز وهذا ضعيف جداً . فيكون على الشـــكل الآتــى :

(لا / لا / نعم) (لا / لا / نعم) (لا / لا / نعــــم)

(لا / لا / نعم) (لا / لا / نعـــم) (لا / لا / نعـم)

ويطابق الرجز :

(مستفعلن) (مستفعلن) (مســـتفعلن)

(مستفعلن) (مســـتفعلن) (مســـتفعلن)

٩ ـــ الخفيف ويمكن أن يكون على الشـــكل الآتــى :

(لا / نعم / لا) (لا / لا / نعم) (لا / نعــــم / لا)

(لا / نعم / لا) (لا / لا / نعـــم) (لا / نعـــم / لا)

ويطابق :

(فاعلاتن) (مستفعلن) (فـــاعلاتن)

(فاعلاتن) (مســـتفعلن) (فـــاعلاتن)

١٠ ــ المضارع ويكون كما يلـــى :

(نعم / لا / لا) (لا / نعم / لا) (نعـــم / لا / لا)

(نعم / لا / لا) (لا / نعـــم / لا) (نعـــم / لا / لا)

ويطابق :

(مفاعيلن) (فاعلاتن) (مفـــاعيلن)

(مفاعيلن) (فـــاعلاتن) (مفـــاعيلن)

١١ ــ المقتضب : ويمكن استعماله على الشـــكل الآتـــى :

(لا / لا / لا / ن) (لا / لا / نعـــم) (لا / لا / نعـــم)

(لا / لا / لا / ن) (لا / لا / نعـــم) (لا / لا / نعـــم)

ويطابق :

(مفعولا) (مستفعلن) (مســـتفعلن)

(مفعولا) (مســـتفعلن) (مســـتفعلن)

وهذه تكون فى حالة وجود (مفعـــولات) والتـــى رسمناهـــا بطريقـــة التنعيم فكـــانت (لا لا لا ن) .

أو يمكن استعماله على الشكل الآتـــى :

(لا / لا / لا) (لا / لا / نعم) (لا / لا / نعـــم)

(لا / لا / لا) (لا / لا / نعـــم) (لا / لا / نعـــم)

ويطابق :

(مفعولا) (مستفعلن) (مســـتفعلن)

(مفعولا) (مســـتفعلن) (مســـتفعلن)

وفى هذه الحال تكون التفعيلة مقاربة جـــداً .

١٢ ــ المجتث ويكون على الشكل الآتـــى :

(لا / لا / نعم) (لا / نعم / لا) (لا / نعـــم / لا)

(لا / لا / نعم) (لا / نعـــم / لا) (لا / نعـــم / لا)

ويطابق :

(مستفعلن) (فاعلاتن) (فـــاعلاتن)

(مستفعلن) (فـــاعلاتن) (فـــاعلاتن)

١٣ ــ المتقارب ويكون على الشكل الآتـــى :

(نعم / لا) (نعم / لا) (نعم / لا) (نعـــم / لا)

(نعم / لا) (نعم / لا) (نعـــم / لا) (نعـــم / لا)

ويطابق :

(فعولن) (فعولن) (فعولن) (فعولـــن)

(فعولن) (فعولن) (فعولـــن) (فعولـــن)

١٤ ــ المتدارك ويمكننا أيضاً استعماله على طريقـــة التنعيـــم فيصبـــح :

(لا / نعم) (لا / نعم) (لا / نعم) (لا / نعـــم)

(لا / نعم) (لا / نعم) (لا / نعـــم) (لا / نعـــم)

ويطابق :

(فاعلن) (فاعلن) (فاعلن) (فـــاعلن)

(فاعلن) (فأعلن) (فـــاعلن) (فـــاعلن)

إن كل ما تقدم عدا بحرى المنسرح والمقتضب اللذين لم يطابقا قياس التنعيم الصحيح إلا إذا غيِّرا ، كل هذه قد أثرت فى الخليل بن أحمد التأثير المباشر فجعلته يستبدل التنعيم برموز يسرت عليه فجعلته يستبدل التنعيم برموز يسرت عليه فهم هذا العلم فهماً دقيقاً والتنعيم طريقة سهلة جداً لتعليم العروض ولذلك علمها العرب للصبيان .

ولا ننسى فطنة الخليل وعلمه فى الميزان اللغوى وذوقه الموسيقى وعقليته الرياضية كل هذه قد أدت به إلى تغيير التنعيم إلى تفعيلة قياسية .

ويمكننا أيضاً أن نستنتج مما قدمناه أن العرب أكثرت من استعمال الرجز ويبدو هذا من خلال تكرار تفعيلته فى التنعيم[٥١] .

والحقيقة أن نظام التحليل الخليلى امتاز عن نظام التنعيم بقدرته على استيعاب جميع تراكيب العربية المنظومة شعراً وذلك بالاستعانة بنظام خاص من الزحافات والعلل بعضها يختص بالزيادة وبعضها الآخر يختص بالنقص ولذا فإننى اقترح لسد العجز الذى حدث فى أبحر المنسرح والوافر والكامل أن يتم التصرف فى الوحدة (نعم) فنأخذ المقطع المتحرك (ن) من الوحدة (نعم) لتحقيق تفعيلة (مفعولاتُ) فى بحر المنسرح التى تصبح (لا ً/ لا / لا / نَ) والتى تقابل فى التنعيم (لا / نعم / ن) أما فى بحرى الوافر والكامل فإننا نحتاج إلى وحدة جديدة لم تكن معروفة للجاهليين فى نظام التنعيم وهى ما يعادل فى نظام التحليل الخليلى (الفاصلة) وهذه يمكن التوصل إليها بتحريك الميم فى

---

(٥١) انظر على حميد خضير : الجديد فى العروض ، دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربى ص٢٨ عالم الكتب ــ القاهرة ط٢ ١٩٨٦م .

الوحدة (نعم) ثم تنوينها فتصبح (نعمن) وعلى هـــذا يكــون بحــر الوافــر على النحو الآتى :

مفاعلتن مفاعلتن فعولــن

(نعم / نعمن) (نعم / نعمن) (نعـــم / لا)

مفاعلتن مفـــاعلتن فعولــن

(نعم / نعمن) (نعم / نعمـــن) (نعـــم / لا)

أما بحر الكامل الذى تمثل تفعيلة (متفـــاعلن) معكـــوس تفعيلـــة الوافـــر (مفاعلتن) ففيها يمكن البدء بالفاصلـــة (نعمـــن) فيكـــون الكـــامل علـــى النحو الآتى :

متفاعلن متفاعلن متفـــاعلن

(نعمن / نعمْ) (نعمن / نعمْ) (نعمن / نعـــمْ)

متفاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن

(نعمن / نعمْ) (نعمن / نعمْ) (نعمـــن / نعـــمْ)

وفى رأيى أن الخليل قد دار برأسه مثل هـــذا التفكـــير ليســـد النقـــص الحادث فى نظام التفاعيل لكنه عـــدل عـــن النظـــام بأكملـــه واســـتعان بنظامه الخاص الجديد والتعديلات التى تطرأ عليه مـــن حيـــث الزحافـــات والعلل بأنواعها وإمكانية تغيير الأعاريض والأضرب فـــى كـــل بحـــر ومـــا يقابلها من تعديل فى وحدات اللغة تلك العملية الأخيرة التـــى يقـــوم بهـــا الشاعر وليس الخليل إنما كان تفكير الخليل موازيـــاً لمـــا يصنعـــه الشـــعراء فى تراكيب اللغة ومن هنا تتحقق وجهـــة النظـــر التـــى أراهـــا وهـــى أن

عروض الخليل إنما هو نظـــام مـــن الاحتمـــالات التـــى تشـــكلت عليهـــا تراكيب العربية فى نظام مخصـــــوص .

والوزن لدى الخليل ــ بصفة عامة ــ ثقــل الشــئ بشــئ مثلــه[٥٢] . ولأنه يزن لغة فلابد أن يزن بمادة هذه اللغـــة . ومـــن ثـــمَّ كـــان المـــيزان الصرفى من مادة (فعل) وتقلباتها ، بالتساوى والنقـــص والزيـــادة .

ويأتى الوزن الموسيقى أو الشعرى من المادة نفســـــها . ولكـــن بصيـــغ أكثر خصوصية من الميزان الصرفى . وهى التفعيلات العشـــر التـــى كـــوّن منها البحور والدوائر . ولديه الكـــم والكيـــف ، حســبما وصلـــت إليـــه العلوم العربية آنذاك .

ويتداخل هنا شيئان : أولهما الوزن كمـــــا قـــدره الخليـــل ، ومفهـــوم القريض كما ورد فى معجم العين بمعنى "نطق الشـــــعر"[٥٣] وهـــذا يعنـــى أن الوزن يجئ لدى الخليل بالمنطوق منه وليـــــس المكتـــوب . وقـــد وافـــق ذلك الحس الشفاهى لدى العرب حتى عصـــــر الخليـــل . ويتداخـــل هنـــا القريض أى نطق الشعر بما التزمته العرب من خصـــــائص النطـــق الفصيـــح أى المبين حتى لوكان فى لغة العجــــم .

كما يقول أبو النجم :

"أعجم فى آذانها فصيحا"[٥٤]

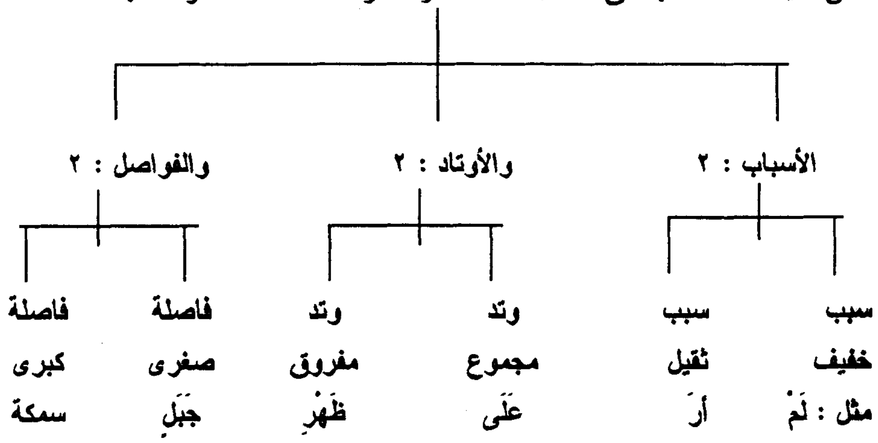
---

[٥٢] انظر الخليل بن أحمد الفراهيدى : العين مادة وزن ــ تحقيق د . مهدى المخزومـــى ود.إبراهيم السامرائى ، العراق ــ بغداد ١٩٨٦م .

[٥٣] انظر السابق مادة قرض .

[٥٤] انظر الخليل بن أحمد : العين مادة فصح .

والتفاعيل من حيث أصل تكوينها تتكون من حـــروف وهـــذه الحـــروف من حيث اجتماعها فى التفعيلات متحركة وساكنة يتكـــون منهـــا :



ومن الأســـباب والأوتـــاد والفواصـــل تتكـــون التفعيـــلات ، ومـــن التفعيلات تتكون البحـــور .

والتفعيلة : "هى المقياس العروضى الذى تقاس به أبعـــاد أجـــزاء البيـــت ، وبتلاقى التفعيلات يعرف نوع البحر ومـــا ينشـــق منـــه مـــن أوزان" . وهذه التفعيلات تتكون من مقطعين على الأقـــل ولا تزيـــد علـــى ثلاثـــة مقاطع ، والمقاطع هى الأسباب والأوتاد والتفعيـــلات هـــى :

١ ـــ اثنتان خماسيتان وهمـــا :

فاعلن : ـــ ه ـــ ـــ ه : تتكـــون مـــن ســـبب خفيـــف ووتـــد مجموع.

فعولن : ـــ ـــ ه ـــ ه : تتكون من وتد مجموع وســـبب خفيـــف .

٢ ـــ وثمانية سباعية وهـــى :

مفاعيلن : ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه : تتكـــون مـــن وتـــد مجمـــوع وسببين خفيفين .

مستفعلن : ــــ ه ــــ ه ــــ ه : تتكـون مـن سـببين خفيفـين ووتد مجموع.

مُفَاعَلَتُنْ : ــــ ــــ ه ــــ ــــ ــــ ه : تتكون مـن وتـد مجمـوع وفاصلة صغرى (أى سبب ثقيل وسـبب خفيـف) .

مُتَفَاعلن : ــــ ــــ ــــ ه ــــ ــــ ه : تتكـون مـن فاصلـة صغرى (أى سبب ثقيل وسبب خفيف) ووتـد مجمـوع .

مفعولاتُ : ــــ ه ــــ ه ــــ ه ــــ : تتكون مـن سـببين خفيفـين ووتد مفروق

فاعلاتن : ــــ ه ــــ ــــ ه ــــ ه : تتكـون مـن سـبب خفيـف ووتد مجموع وسبب خفيـف .

مستفع لن : ــــ ه ــــ ه ــــ ــــ ه : تتكون مـن سـبب خفيـف ووتد مفروق وسبب خفيـف .

فاع لاتن : ــــ ه ــــ ــــ ه ــــ ه : تتكـون مـن وتـد مفـروق وسببين خفيفين

وقد بنى الخليل أنسـاقة الإيقاعيـة الخمسـة عشـر مـن الوحـدات الإيقاعية العشر ، وقد راعى فـى ذلـك عددهـا ، ونوعهـا ، والعلاقـة بينها ، فى كل نسق على حدة : فقد جعل البحـور تتكـون مـن أربـع منها فى كل شطر ، أو ثلاث . فما تركـب مـن أربـع عنـده الطويـل والمديد والبسيط والمتقارب . وإن كان قـد جعـل المديـد رباعيـاً فـى الدائرة ، ثلاثياً فى الاستعمال ، وما تركب من ثـلاث : الهـزج والرجـز والرمـل والوافـر والكـامل والسـريع والمنسـرح والخفيـف والمجتـث والمقتضب والمضارع . وكما جعل المديد رباعياً فـى الدائـرة ثلاثيـاً فـى

الاستعمال ، جعل الهزج والمجتث والمقتضب والمضارع ثلاثيةً في الدائرة ثنائية في الاستعمال .

أما من حيث نوعها ، فقد بنى البحور إمّا مفردة أو مركبة . فالمفرد ما رُكّب من جزء يتكرر دون غيره ، خماسياً كان أم سباعياً . والمركب ما رُكّب من جزأين ، أحدهما خماسي والآخر سباعي ، أو من سباعيين مختلفين.

فالمفرد المبنى من الخماسي واحد هو المتقارب . والمفرد المبنى من السباعى ثلاثة : الطويل والمديد والبسيط . والمركب من السباعيين المختلفين ستة : السريع والمنسرح والخفيف والمجتث والمقتضب والمضارع .

ويلاحظ أن ما بناه من الجزء المركب من السبب الثقيل والخفيف والوتد المجموع لا يتعدى بحرين هما الوافر والكامل . أما المبنى من الجزء المركب من الوتد المفروق والسبب الخفيف والوتد المجموع فستة : السريع والمنسرح والخفيف والمجتث والمقتضب والمضارع . أما الباقى فيتكون من الأجزاء المركبة من السبب الخفيف والوتد المجموع ، وهو سبعة أبحر هى الطويل والمديد والبسيط والهزج والرجز والرمل والمتقارب .

وتقوم بين الوحدات الإيقاعية (أو الأجزاء) داخل البحور الخمسة عشر علاقة ينتج عنها الإيقاع الكلى للبحر . أى أنها تشترك فيما بينها ، بالترتيب الذى وضعها عليه الخليل ، لإبراز إيقاع كل بحر على حدة ، فهى إذن تُصوّر إيقاع البحر سمعياً وبصرياً ، وتُحلّله إلى وحداته الإيقاعية الصغرى ، لأن الأجزاء المكونة لكل بحر تتكون من

تلك الوحدات . ومن الواضح أن ترتيب الأجزاء داخل البحور المزدوجة (المركبة) يحدد الإيقاع تحديداً نهائياً ، ويخصص العلاقة بين الجزء وشريكه فى ذلك . وينتج عن تغيير رتبة الجزء تغيير فى إيقاع البحر دون شك[٥٥] .

وقد جُمعت الأسباب والأوتاد والفواصل فى قولهم :

لَمْ ، أرَ ، على ، ظَهْرِ ، جبلٍ ، سَمَكَةً

سبب خفيف ، سبب ثقيل ، وتد مجموع ، وتد مفروق ، فاصلة صغرى ، فاصلة كبرى .

لاحظ بعض الباحثين أنّه لدى النظر فى المعانى اللغوية للمقاطع العَروضية ، نجد أنّ هذه الأجزاء تحمل معانى ذات صلة ببيت الأعرابى الذى كان يبنيه فى البادية ليقيم فيه .

فالسبب – لغة – هو الحبل ، ويُجمع على أسباب . والوتد – لغة – هو الخشبة التى تُغرز فى الأرض ليُربط بها الحبل ، وتجمع على أوتاد . والفاصلة – لغة – هى حبل طويل يُضرب أمام البيت أو وراءه ليُمسكه من الريح ، وتُجمع على فواصل .

– بيت الشعر :

هو وحدة القصيدة ، فى مبناها لا فى معناها . فالقصيدة قد تدور كلها حول معنى واحد ، كما هو الحال فى أكثر الشعر الحديث ، أو تتناول موضوعات شتى ، كما يظهر فى أكثر الشعر الجاهلى .

– أقسام البيت :

---

[٥٥] انظر محمد العلمى : العلمى والقافية ص١٠٧ .

ينقسم بيت الشعر إلى قسمين متساوين ، يسمّى الشطر الأوّل منهما (صَدْراً) ، ويُسّمى الشطر الثانى (عَجُزاً) . وقد يُعرف كلّ منهما بـ (المِصْراع) تشبيهاً بِمصْراعَىْ الباب . والشطر الواحد يتألّف من تفعيلة واحدة تتكرّر أو من تفعيلتين تتعاقبان .

العَروض :

هو التفعيلة الأخيرة من صدر البيت . وهى مؤنّثة وقد تُثنّى ، فنقول : عروضان ، وتُجمع فنقول : أعاريض . والعَروض أهم تفعيلة فى البيت كلّه ، لأن بناء القصيدة — بأكملها — يقوم عليها .

الضَّرْب :

هو التفعيلة الأخيرة من عَجُز البيت . وهى مذكرة وقد تُثنّى ، فنقول : ضرْبان ، وتجمع فنقول : أضْرُب ، وضُروب . والضرب : هو التفعيلة التى تلى العروض من حيث الأهميّة ، لأنّها تحدّد ما يجب أو يجوز أن تكون عليه صدور الأبيات .

الحَشْو :

هو جميع تفعيلات البيت ، ما عدا تفعيلتَىْ : العَروض والضرب .

مثال ذلك بيت شوقى السابق :

سلوا قلبى / غداة سلا / وتابا لعل على الـ/ جمال له / عتابا

فأجزاؤه : مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن مفاعلتن مفاعلتن / فعولن

وهذه ألقابها : حشو / عروض حشو / ضرب

أنواع البيت :

تتنوع أسماء بيت الشعر على ضوء بُنيته التركيبية ، وأهمها ما يلى

ـ البيت التام :

هو ما كانت تفعيلاته تامّة ، وإن أصابها شئ مـــن التحويــر ، نتيجــةً لإصابتها بزحاف أو عِلّة من العِلل ، كقول الشاعر مـــن الطويـــل :

رأيتُ بها بَدْراً على الأرض ماشِـــياً

ولم أرَ بدراً قطُّ يمشـــى علـــى الأرضِ

فعولُ مفاعيلن فعولن مفـــاعيلن

فعولُ مفاعيلن فعولـــن مفـــاعيلن

البيت المجزوء :

هو ما حُذف منه التفعيلة الأخيرة من صـــدره (العَـــروض) ، والتفعيلـــة الأخيرة من عجزه (الضرب) ، كقول الشاعر من الوافـــر المجـــزوء :

أنا ابنُ الجدّ فى العَملِ وقصْدى الفوزُ فى الأملِ

مفاعلْتن مفــــــــاعلَتن مفــــــاعلَتن مفــــــــــاعلَتن

ويدخل الجـــزء جـــوازاً ثمانيـــة أبحـــر ، هـــى : البســـيط ، الوافر، الكـــامل ، الرجَـــز ، الرمَـــل ، الخفيـــف ، المتقـــارب ، المتدارك

ـ البيت المشطور :

هو ما حُذف شطره على شطر واحــــد .

وتكون التفعيلة فى آخر هذا الشطر هـــى العَـــروض والضـــرب معـــاً ، كقول الشاعر من الرجـــز :

تحيّة كالـــــــوردِ فـــى الأكمـــــــــــامِ

مُتَفْعِلُــــنَ مســـــــتفعلن مفعولــــــــن

أزهى من الصحّة فى الأجســـام

مســــــتفعلن مُسْـــــتَعِلُن مفعولـــن

ولا يكون الشّطر إلاّ فى الرّجز والســـــريع .

ـ البيت المنهـــوك :

هو ما حُذف منه ثُلُثا صدره وثُلُثا عجـــزه وتكـــون التفعيلـــة الأخـــيرة هى العروض والضرب معاً ، كقول الشاعر مـــن الرجـــز :

يا خاطِئـــــا مـــا أغْفَلَــــــكْ

مستفعلن مســـــــــتفعلن

التقطيع : هو الطريق التى يتم بهـــا فحـــص البيـــت الشـــعرى لمعرفـــة مطابقته للتفعيلات ، وذلك أن يقطّع على مقـــاطع صوتيـــة يقـــابل كـــل منها ما يكون فى التفعيلة من أسباب وأوتــــاد ونحـــو ذلـــك . عرفنـــا أن تفاعيل العروض تتألف من مقاطع ، وهذه التفـــاعيل لا تقـــل عـــادة عـــن مقطعين ولا تزيد على ثلاثة مقـــاطع .

وبالنظر فى التفعيلات العشرة من حيث مقاطعها وبغـــض النظـــر عـــن صورها تتجلى لنا حقيقة هامة هــــى :

ـ إن فعولن	عكسها	فاعلن
ـ وإن مفاعيلن	عكسها	مستفعلن
ـ وإن مفاعلتن	عكسها	متفاعلن
ـ وإن مفعولات	عكسها	فاع لاتن

ومعنى ذلك أن ثمانى تفعيلات من التفعيلات العشر هى فى حقيقة أمرها أربع تفعيلات فقط ثم صارت بتوليد عكسها ثمانية . فإذا سلمنا بذلك لعلم العروض قد اهتدى إلى ست تفعيلات فقط هى "فعولن" ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، مفعولات ، فاعلاتن ، مستفع لن .

ومن التفعيلات الأربعة الأولى وعكسها بالإضافة إلى الاثنتين الأخيرتين "فاعلاتن ومستفع لن" تم له اختراع التفعيلات العشرة .

وهكذا استطاع الخليل بن أحمد باختراع ست تفعيلات وعكس أربع منها أن يخترع أوزانه الخمسة عشر للشعر .

ويجدر بنا ونحن فى معرض الحديث عن التفعيلات أن نذكر أن هذه التفعيلات لا تبقى على حال أو صورة واحدة فى البحور التى تتألف منها ، وإنما يعتريها التغيير بالحذف أو الزيادة أو تسكين المتحرك منها .

وهذا التغيير الذى يطرأ عليها بالحذف أو الزيادة ، أو تسكين المتحرك له اصطلاح خاص فى العروض يعرف به ، وهذا الاصطلاح يسمى "الزحاف" وسوف نتعرض بالقول لأنواع الزحاف التى تدخل على تفعيلات كل بحر عند الكلام عن بحور الشعر وأوزانه بالتفصيل .

وتلك الإمكانات المتاحة فى تشكل بعض التفعيلات من مقلوبات بعضها الآخر وتخلق بعضها من بعضها الآخر يرجع إلى اتحاد التفعيلات فى وحداتها الأساسية أى السبب والوتد كما يرجع من ناحية أخرى إلى الأصل اللغوى للمتحركات والسواكن وهى البنية الأساسية للمفردات العربية كما تبين هذه الإمكانات من حيث صلاحيتها لإعادة التشكل عن اتساع نظام اللغة فى تركيب المفردات

من حيث التقديم والتأخير وإعادة الترتيب خصوصاً فـــى مواضــع أشــباه الجمل التى لا تتخذ موقعاً ثابتاً بالنسبة للأسمـــاء والأفعــال .

مصادر ومراجع

ــ الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) د . أحمد الشايب ، القاهرة ١٩٩١م .

ــ بنية اللغة الشعرية جون كوهن ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى ــ المغرب ، ط١ ــ ١٩٨٦م .

ــ البيان فى روائع القرآن (دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآنى) عالم الكتب ــ القاهرة ١٩٩٣م .

ــ تاريخ اللغات السامية إسرائيل ولفنسون ط لجنة التأليف والنشر ــ القاهرة ١٩٢٩م .

ــ التفسير النفسى للأدب د . عز الدين إسماعيل ــ بيروت ط٤ ١٩٨١م.

ــ الجديد فى العروض ، دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربى على حميد خضير عالم الكتب ــ القاهرة ط٢ ١٩٨٦م .

ــ الشعر والتجربة أرشيالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ــ بيروت ١٩٦٣م .

ــ طبقات الشعراء لابن سلام ــ تحقيق جوزف هل ، ليدن ، مطبعة بريل ١٩١٣م .

ــ العروض وإيقاع الشعر العربى محاولة لإنتاج معرفة علمية د . سيد البحراوى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

ــ علم العروض والقافية د . عبدالعزيز عتيق دار النهضة العربية ــ بيروت (د . ت) .

ــ العمدة فى صناعة الشعر ونقده ابن رشيق القيروانى ــ القاهرة ١٩٢٥م .

ــ العين الخليل بن أحمد الفراهيدى ــ تحقيق د . مهدى المخزومى ود.إبراهيم السامرائى العراق ــ بغداد ١٩٨٦م .

ــ فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى لعروض الخليل ، ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن د . كمال أبو ديب دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٤م .

ــ فى علمى العروض والقافية د . أمين على السيد ط٤ ١٩٩٠م دار المعارف ــ القاهرة .

ـــ قضايا الشعرية رومان ياكبسون ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز ـــ المغرب ط١ ١٩٨٨م .

ـــ قضية المعجم الشعرى د . محمود الربيعى ـــ القاهرة ١٩٦٦م .

ـــ لسان العرب ابن منظور ط دار المعارف ـــ القاهرة .

ـــ اللغة بين الفرد والمجتمع يسبرسن ترجمة د . عبدالرحمن أيوب مكتبة الأنجلو المصرية ـــ القاهرة ١٩٥٤م .

ـــ اللغة بين المعيارية والوصفية د . تمام حسان ، الأنجلو المصرية ١٩٥٨م القاهرة.

ـــ المزهر السيوطى ـــ تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرون ط٣ ، دار التراث القاهرة (د . ت) .

ـــ مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة دراسة فى بلاغة النص ، شكرى الطوانسى ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م .

ـــ مقالات نقدية د . محمود الربيعى ـــ مكتبة الشبابا ـــ القاهرة ١٩٧٨م

ـــ من وظائف الصوت اللغوى محاولة لفهم صرفى ونحوى ودلالى د . أحمد كشك ط١ ١٩٨٣م .

ـــ منهاج البلغاء حازم القرطاجنى ـــ تحقيق محمد الحبيب خوجة ـــ تونس ١٩٦٦م .

ـــ موسيقى الشعر د . إبراهيم أنيس الأنجلو المصرية ط٢ ١٩٥٢م القاهرة .

ـــ موسيقى الشعر العربى (دراسة فنية وعروضية) د . حسنى عبدالجليل يوسف ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .

ـــ النظرية الرومانتيكية فى الشعر ، سيرة أدبية كوليردج ـــ ترجمة د . عبد الحكيم حسان ـــ دار المعارف ١٩٧١م .

ـــ نظرية المعنى فى النقد الأدبى د . مصطفى ناصف دار القلم ١٩٦٥م .

ـــ نقد الشعر قدامة بن جعفر ـــ تحقيق محمد عيسى منون ط١ ١٩٣٤م.

الدوريات

ـــ عالم المعرفة _١٨٤) الكويـــــت ، ١٩٩٤م .

ـــ فصول ، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب (ينـــاير ، فـــبراير ، مـــارس) ١٩٨٦م .

ـــ فصول ، القاهرة مـــج٥ ع١ ديســـمبر ١٩٨٤م .

الفصل الثالث

طاقة النظام الخليلى ونظام التأليف فى العربية

الفصل الثالث

طاقة النظام الخليلي ونظام التأليف في العربية

البحور عند الخليل هي الأنساق الإيقاعية المختلفة ، التي لاحظ وجودها في الشعر العربي عن طريق الاستقراء . وتُشعر تسميته لها بالبحور أن أسسها الإيقاعية تختلف من نسق إلى آخر ، كما تختلف البحور في نقطة وجودها على الأرض ، واضطراب كل منها بما لا يضطرب به الآخر ، رغم اتحاد الماء والموج فيها كلها .

وقد حصرها في خمسة عشر نسقاً أو بحراً[1] . وقد حدد الخليل البحور بمكوناتها من الوحدات الإيقاعية ، وميّز كل واحد منها عن الآخر ، نظراً لما يمتاز به كل منها من حيث إيقاعه ولم يأت تحديده لها ، وتمييزه بعضها عن البعض ، نتيجة عمل اعتباطي ، بل لأن العرب تميز بينها أولاً ، ولأنه حدّد أسس ذلك التمييز الواقع بينها ثانياً . فهو بعد أن استقرأ الشعر العربي ، ووجد العرب تميز بين أصناف منه ، فلا يخلط الشاعر في قصيدة بين إيقاع وآخر ، وصف أسس ذلك التميز ، وحدّد ذلك في أنساقه الخمسة عشر وصورها . وسمّى كلاً منها باسم خاص يشهد على ذلك التميز الذي أقامه الشاعر العربي بينها ، في اختيار المفردات والتراكيب التي ينظمها[2] .

---

[1] انظر التبريزي : الوافي في العروض والقوافي ١٩٤ ــ تحقيق عمر يحيى ود.فخر الدين قباوة ــ ١٩٧٠ ــ المكتبة العربية ــ حلب .

[2] انظر محمد العلمي : العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ص٩٥ ــ المغرب ط١ ١٩٨٣م .

البحر العروضى هو تكرار وحدة من التفعيـــلات بنســب متســاوية أو تكرار تفعيلة على نسق معين يحدث هذا التكرار نغمــة معينــة تعــد لحنــاً مميزاً تنسب إليه القصيدة لأنها عبارة عن تكرار لهذا اللحـــن المتمثــل فــى البيت الأول لها ، ومن هنا نســتطيع أن نقــول إن البحــر الشــعرى هــو امتلاء البحر العروضى بالحيوية الدفاقة مــــن المعــانى التــى تحتــل فــراغ التفعيلات أو تحيى جفافها بمعان على نغامتهـــا .

والبحر مصطلح عروضى يراد به التفعيلات الخاصة التـــى يــوزن بهــا البيت من الشعر وهى تفعيلات عروضية معينة اللفظ والعـــدد لكــل بحــر من البحور فإذا صادفت موافقة كلمات البيـــت لهــذه التفعيــلات كــان البيت من الشعر العربى الصحيح وإلا فـــلا.

وقد تتبع الخليل بن أحمد الشعر العربى فوجده قــد أتــى علــى خمســة عشر بحراً لكل بحر منها تفعيلاته الخاصــة وقــد سمــى هــذه التفعيــلات الخاصة "بحراً" لأنه يوزن بها ما لا يحصى من الأبيات الشــعرية كمــا يــرد عليها من الشعر العربى الصحيح مالا يستقصى ، وبهذا شــبه بحــر الشــعر بحر الماء الذى لا يتناهى بالأخذ منه . إنّ وزن البيت ومــا يقــع فيــه مــن زحاف فى حشوه أو علّة فى عروضه وضربه يؤلّف بحــر الشــعر.

وقد سُمّى بذلك لاستيعابه جميع أبيــات القصيــدة بمكونــات لغتهــا ودلالاتها ، مهما بلغ عدد أبياتهـــا .

وقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيــدى خمســة عشــر بحــراً ، حينمــا وضع هذا العلم لأوّل مرّة فى تاريخ الشعر العربـــى . ثــم جــاء تلميــذه الأخفش الأوسط فتدارك الأمر ، وأضـــاف إليهــا بحــراً آخــر ، سُــمّى المُتدارك ، وأطلق عليه المُحْدَث والخبـــب .

ويلاحظ المتتبّع لبحور الشعر العربي — قديمه وحديثه — أنّ البحور : الطويل ، والبسيط ، والكامل ، والوافر ، والمديد ، تستعمل — غالباً — للقصائد الرصينة ذات الموضوعات الهامة والمواقف الجادة ؛ بينما البحور : السريع ، والمنسرح ، والهزج ، والمتقارب ، والمتدارك ، وأضربها ، يُلجأ إليها — عادة — للمعاني الخفيفة .

أمّا الرجز فأكثر ما يستعمل في أراجيز الحروب ، وكذلك في الشعر التعليمي . وإذا ما طالت الأرجوزة الواحدة فبلغت ألف بيت سُمّيت (ألفية) ، مثل ألفية ابن مالك في النحو . أشار العروضيون إلى أن المراد بالبحر هو أحد الأوزان الستة عشر التي نظم فيها العرب ، إنما سمى بحراً لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر فأشبه البحر الذى لا يتناهى بما نعترف منه . وسمى بهذا الاسم تشبيهاً لشطريه بالشاطئين.

وسماه العروضيون بهذا الاسم تشبيهاً بالبحر لسعته وكثرته ، إذ ما من بحر إلا وقد بنيت عليه تشبيهاً بالبحر لسعته وكثرته ، إذ ما من بحر إلا وقد بنيت عليه قصائد جمة .

ونشأت هذه التسمية من تشبيه الشعر بالبحر ، ولبعد غور كل منهما وسعة مجاله وتهيّب راكبه ، مما ينبغى الاستعداد لذلك بالأدوات اللازمة .

وسمى بذلك نسبة إلى الغوص فى التفكير الذى يشبه الغوص فى لُجّة البحر العميق ، والتسمية تقصد تساقى البحور بعضها من بعض واتصالها فى ما بينها كشأن البحور المائية .

وهذه الأسباب يجمعها جميعاً فرضية واحدة وهى أن فكرة البحر جاءت من تكون عدد لا نهائى من التشكلات العروضية وهذا يؤدى

بنا إلى فكرة النحو التحويلي التوليدى الـــذى يــرى فيــه تشومســكى أن المفردات المحدودة تشكل عدداً غـــير متنـــاهٍ مــن الــتراكيب أو التــآليف المتنوعة الدلالة ومن هنا نرى علاقة بين كــلٍ مــن النظــامين مــن نظــام التحليل النحوى ونظام التحليل العروضى فهما من هـــذا الجـانب يعـدان توليديين ولأن كلاً منهما مادته الأساسية هى اللغـــة ، فــإن هــذا العــدد اللامتناهى هو تشكلات اللغة ولكــن اختــلاف الأنظمــة وكــذا طــرق تحليلها تؤدى إلى النتيجة التــى توصــل إليهــا العروضيــون مــن فكــرة التسمية بالبحر فنظام الصرف له نظام التحليل الصرفى ونظـــام النحــو لــه نظام التحليل النحوى وكذا نظام العروض لــه نظــام التحليــل العروضــى فلكل مستوى نظام من التحليل خاص بـــه والحقيقــة أن نظــام التحليــل العروضى لأبنية اللغة وتراكيبها هو محور لهـــذه الأنظمــة جميعــاً وطــرق تحليلها .

وقد لاحظ الخليل فى تسمية أنساقه الخمسة عشر تناســباً بــين الاســم والمسمى ، فالطويل طال بتمام أجزائــه ، والبســيط لأنــه انبســط عــن مدى الطويل ، والمديد لتمدد سباعيه حـــول خماســيه ، والوافــر لوفــور أجزائه وتداً بوتد ، والكامل لأن فيه ثلاثين حركـــة لم تجتمــع فــى غــيره من الشعر ، والهزج لأنـــه يضطــرب ، والرجــز لاضطرابــه كــاضطراب قوائم الناقة ، والرمل لأنه شُبِّهَ برمل الحصـــير لضــم بعضــه إلى بعــض ، والسريع لأنه يُسرع على اللســـان ، والمنســرح لانســراحه وســهولته ، والخفيف لأنه أخف السباعيات ، والمقتضب لأنه اقتضـــب مــن الســريع ، والمضارع لأنه ضارع المقتضب ، والمجتث لأنه اجتُثَّ مــن طويــل دائرتــه

، والمتقارب لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً[٣].
ومن الواضح أن تعليله لهذا التناسب ليس مقنعاً كثيراً، ذلك لأن الطويل قد يُمكن أن يكون مكان البسيط مثلاً للسبب نفسه . على أن هذا غيرُ مطلوب في التسمية ، فالاعتباط هو الأساس فيها بين الدالّ والمدلول ، ويحسَبُ للخليل أنه أقام هذا التناسب بين أسمائه ومسمياتها وحاول تبريره .

التعادل الإيقاعى بين الرسم الإملائى والكتابة العروضية :

لترتيب الوحدات فى نظام العروض أهمية قصوى فتبعاً لهذا الترتيب يتغير شكل الوحدة العروضية ووحدات علم العروض هى السبب والوتد والفاصلة أما التفعيلات فلدينا منها تفعيلتان الأولى منها خماسية والثانية سباعية فإذا ورد السبب فى أول التفعيلة الخماسية يكون له شكل معين (فا) كما فى (فاعلن) أما إذا ورد السبب فى نهاية التفعيلة الخماسية فيكون له حينئذٍ شكل آخر (لن) كما فى (فعولن) أما إذا ورد السبب نفسه فى أول التفعيلة السباعية مجاوراً لسببٍ آخر فيصبح حينئذٍ (مس + تف) كما فى (مستفعلن) أما إذا ورد السببان متجاورين ولكن فى نهاية التفعيلة السباعية فحينئذٍ يتغير الشكل إلى (عى + لن) كما فى (مفاعيلن) وفى بعض التفعيلات السباعية التى لا يتجاور فيها السببان يصبح الأول (فا) والثانى (تن) إذا فصل بينهما الوتد (عِلا) كما فى (فاعلاتن) .

---

[٣] انظر ابن رشيق القيروانى : العمدة ١٣٦/١ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ١٩٦٣ ، ط٣ ، مطبعة السعادة ، القاهرة .

أما بالنسبة للوتد فإنه يسلك المسالك نفسها التي سلكها السبب مع كلٍ من التفعيلتين الخماسية والسباعية ويتغير شكله وفقاً لوروده إما فى أول التفعيلة أو فى آخرها ففى أول التفعيلة الخماسية يكون الوتد (فعو) كما فى (فعولن) ويتغير شكل الوتد إذا ورد فى نهاية التفعيلة فيصبح (عِلن) كما فى (فاعِلن) .

أما فى التفعيلة السباعية فحين يرد الوتد فى أولها يصبح (مفا) كما فى (مفاعيلن) و (مفاعلتن) وحين يرد فى الوسط أى بين سببين فإنه يصبح (عِلا) كما فى (فاعلاتن).

أما إذا ورد الوتد فى نهاية التفعيلة فإنه يصبح (علن) كما فى (مفاعلن) و (متفاعلن) .

أما الفاصلة فترد في حالة واحدة وهى حالة التفعيلة السباعية فإذا وردت التفعيلة فى أولها فإنها تصبح (متفا) كما فى (متفاعلن) أما إذا وردت فى نهايتها فإنها تصبح (علتن) كما فى (مفاعلتن) .

هذا على مستوى نظام التحليل العروضى أما إذا انتقلنا إلى مستوى لغة الشعر التى تعتمد على النطق فى أساسها فإنه فى حالة التقطيع العروضى أى إخضاع التراكيب العربية لوحدات النظام الصوتى العروضى فإنه تحدث مجموعة من التغييرات إما بالزيادة أو بالنقصان بحيث يحدث لون من الاتزان والاتساق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة فيتحقق الإيقاع .

واضح أن العروض ميزان للشعر يعتمد فى المقام الأول على الوزن بالنغم الصوتى الذى يقوم على الحركة والسكون ، ومن ثم يهمل كل ما يكتب ولا ينطق فلا يجعل المقياس عدد حروف البيت الشعرى بعدد

حروف البحر العروضى وإنما يجعل المقياس عدد حركات البيت الشعرى وسكناته أى ما يظهره النطق بعدد حركات البحر العروضى وسكناته متمثلاً فى تفاعيل البحر لذلك أصبح التنوين حرفاً فى العروض وأهمل ألف الوصل مثلاً ، وهذا يفسر لنا قدرة العربى فى الجاهلية على الوزن بهذه المقاييس لأنها تعتمد على الترنم والنغم الصوتى لاعلى الكتابة وما تشتمل عليه من الحروف ولأنها كانت تعتمد على الأذن الموسيقية لمتابعة الأنسياب النغمى والصوت النشاز إن طرأ فى القصيدة ، ثم لأن الرواية كانت هى الأساس فى نقل أشعار العرب فتمثلت النماذج التى ينظم عليها صوراً عروضية فى أذهانهم شأنهم فى ذلك شأن الشاعر الذى حفظ كثيراً من أشعار العرب ، ولم يدرس العروض فإنه فى غير حاجة إلى معرفته لاستقامة نظمه من الحس الشعرى للنماذج التى اطلع عليها .

ومن خصائص علم العروض ما يخضع لطبيعة اللغة العربية ، مثل ما نجده فى أن الشعر لا يتوالى فيه أكثر من أربعة أحرف متحركات[٤] الأمر الذى تحكم فى التفعيلات وتغييراتها وتقلباتها ، واللجوء إلى المعاقبة فى بعض الأحيان إلى غير ذلك تفادياً لالتقاء أكثر من أربعة أحرف متحركات، ومثل عدم اجتماع الساكنين الذى نجده فى اللغة العربية والتى تتخلص منه وتتفاداه ــ إذا اجتمعا ــ بالتخلص من أحدهما بالحذف أو بتغيير الحركة ، نجده فى الشعر كذلك إلا فى

---

[٤] انظر التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى ص١٨ تحقيق الحسانى حسن عبد الله حـ١ مجلد ١٢ من مجلة معهد المخطوطات العربية .

قواف مخصوصة وربما جاء شاذاً فى غير القافية نحو ما أمـــلاه أبـــو العـــلاء المعرى فى هذا المعنى :

فر من القصاص وكان التقـــاص

حتماً وفرضـــاً علـــى المســـلمينا

والرواية الجيدة "وكان القصـــــاص" حتـــى لا يجتمـــع فيـــه ســـاكنان وكالفرق بين الساكن والمتحرك يفرق بينهما التـــبريزى بقولـــه : "والفـــرق بين الساكن والمتحرك أن الساكن ما ساغ فيه ثلاثـــة متحركـــات بنحـــو ميم "عمرو" ويسوغ فيه الفم والفتح والكسر نحـــو عُمـــر وعمَـــر وعمِـــر والمتحرك الذى لا يسوغ فيه إلا حركتان نحو "جبـــل" يســـوغ فيـــه فـــى الباء منه الضمة والكسرة نحو : جبُل وجبِـــل لأنهمـــا لم يكونـــا فيـــه ولا يسوغ فيه إدخال الفتح عليه بل لا يمكن لأن اللفظ لا يتغـــير عمـــا كـــان عليه أولاً مع الفتح كما يتغير مع الضـــم والكســـر ، فهـــذا الفـــرق بـــين الساكن والمتحرك فى الكلام كلـــه"(٥) .

ومنها ما يخضع لطبيعة الكتابة العروضية ويتمثـــل ذلـــك فـــى تقطيـــع الشعر على اللفظ دون الخـــط واعتمـــاد الصـــوت النـــاطق بـــالبيت دون الحروف المكتوب بهـــا .

للكتابة العروضية رموز موروثة من وضع العروضيـــين ، ونظـــام متّبـــع فى إعداد المتخصصين أو تدريب الدارســـين . وترتبـــط ســـلامة الكتابـــة وصحة التفعيلة بسلامة قراءة البيت ، وصحة النطـــق لألفاظـــه .

وقد لاحظنا أن التفعيلة العروضية فـــى تقطيـــع البيـــت أو تقســـيمه إلى أجزائه الإيقاعية التى يتكون منها هى وحدة نغمية ســـواء أكـــانت كلمـــة

---

(٥) التبريزى : الكافى ص١٤٢ .

مستقلة ذات معنى ، أم كانت تفعيلة مشتركة التكوين من كلمة وبعض الكلمة الأخرى ، أو من كلمتين ، أو أكثر .

وهذا يعنى أننا إذا كتبنا من البيت الشعرى أى جزء من أجزائه كتابة عروضية فإننا سنجد أنفسنا مخالفين لنظام الكتابة الإملائية ، وإذا ضربنا على ذلك مثلاً ببيت المتنبى:

ليالىَّ بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

ليالى + ى بعد ظ + ظاعنين شكول طوالن وليلل عاشقين طويلو

(ليالى) (ى بعد ظظا) (عنين) (شكول) (طوالن) (وليلل عا) (شقين) (طويلو)

القاعدة فى الكتابة العروضية أن كل ما ينطق به يرسم ، سواء أوافق ذلك القواعد الهجائية أم لا ، وكل مالا ينطق به لا يرسم ، وإن اقتضت قواعد الهجاء كتابته ويترتب على هذه القاعدة زيادة حروف لم تكن تكتب تبعاً لقواعد الهجاء ، وحذف حروف اقتضت قواعد الهجاء كتابتها

قال علماء الرسم : خطان لا يقاس عليهما : خط المصحف العثمانى لأنه يرتبط بالقراءات القرآنية ، وخط الكتابة عند العروضيين إذا أرادوا تقطيع بيت من الشعر ورسم أجزائه ، لأن القاعدة فى الكتابة العروضية أن كل ما ينطق به يرسم ، سواء أوافق ذلك القواعد الهجائية أم لا ، وكل مالا ينطق به لا يرسم ، وإن اقتضت قواعد الهجاء كتابته .

ويترتب على هذه القاعدة زيادة حروف لم تكن تكتب تبعاً لقواعد الهجاء وحذف حروف اقتضت قواعد الهجاء كتابتها .

ـ من القواعد الأساسية فى وزن الشعر إننا نلتزم بالكلمة المنطوقة لا بالكلمة المكتوبة فلا نلتزم عروضياً بهمزة الوصل ولا باللام الشمسية ولا بالألف بعد واو الجماعة ، والقواعد العروضية التى ينبغى مراعاتها هى التالية :

ـ اعتبار الحرف المشدّد حرفين ، أوّلهما ساكن وثانيهما متحرّك ، نحو (ردَّ : ردْدَ . يدّعى : يدْ دَعى) .

ـ الحرف المنوّن يكتب حرفين ، أوّلهما متحرّك وثانيهما نون ساكنة ، نحو (ولد : ولدُنْ . بيتاً : بيتَنْ . تلميذٍ : تلميذِنْ) .

ـ تكتب المدّه (ـــ) حرفين ، أوّلهما متحرّك وثانيهما ساكن ، نحو (آمَنَ : أأْمَنَ . سآمة : سأْأمة) .

ـ تثبيت الحروف المثبتة لفظاً الساقطة كتابة ، نحو (هـذا : ها ذا . لكن : لا كن . ذلك : ذا لك) .

ونستطيع أن نجمل الحروف التى تزاد فى الكتابة العروضية فيما يلى:

ـ حروف المد فى أسماء الإشارة :

هذا ـــــــــ هاذا .

هذه ـــــــــ هاذه .

ذلك ـــــــــ ذا لك .

هؤلاء ـــــــــ هاؤلاء .

ـ حروف المد فى لفظ الجلالة (الله) تصبح فى الكتابة العروضية (اللاه) .

ـ حروف المد فى لفظ (الإله) تصبح فى الكتابة العروضية (الإلاه) .

ـ حرف المد فى (لكن) تصبح (لا كن) .

ـ حرف المد فى داود تصبح (داوود) .

ـ تُشبع حركة ضمير الغائب حينما يستدعى الأمر ذلك ، وتُكتب حرفاً مجانساً لحركة الضمير نفسه أو ما يتصل به ، نحو (منهُم : منهمو . بهِ : بهى) ، وبالتالى لا يُزاد بعدها أى حرف ، نحو (منكَ ، وبكِ).

ونلاحظ أن الشاعر يمكنه إشباع ضمير الغائب فى حشو البيت فى بعض المواضع كما يمكنه ألا يشبع فى مواضع أخرى ولو كان ذلك فى البيت نفسه والمدار فى ذلك على حاجة الشاعر إلى حرف ساكن يكمل به التفعيلة فإن لم يحتج إلى هذا الحرف وكانت الكلمة تحتوى أو تنتهى بضمير غائب فحينئذ لا يحدث الشاعر هذا الإشباع ناهينا بما يسمح به نظام العروض من إمكانية الاستغناء عن حرف أو حرفين فى التفعيلة الواحدة وذلك فى إطار ما يعرف بالزحافات أو العلل .

ـ لما كان العرب لا يقفون على متحرِّك فهم يمدّون آخر الصدر وآخر العجز حتى التسكين ، وتُسمّى الأحرف المتولّدة عن الحركات الثلاث (الفتحة ، والضمّة ، والكسرة) أحرف الإطلاق . فإذا كانت الحركة (فتحة) كُتبت (ألفاً) ، نحو :

إلهى عبدُكَ العاصِى أتاكا

مُقِرّاً بالذُّنوبِ وقد دَعاكا

وإذا كانت الحركة (ضمّة) كُتبت (واواً) ، نحو :

ثلاثة ليس لها إيابو ... الوقتُ والجمالُ والشبابو

وإذا كانت الحركة (كسرة) كُتبت (يــاءً) ، نحــو :

صَدَعَتْ قلبى صَدْعَ الزجــاجى   مالهُ مِن حِيلةٍ لأة علاجــى

ـــ وتُحذف فى الكتابة العروضية الحــروف التاليــة :

(فى ، إلى ، على) حينما يليها حرف ســاكن نحــو :

(فىْ الْبستان : فِلْبستان . إلىْ الْمدرسة : إِلَلْمدرســـة . علــىْ الْكتــاب : عَلَلْكتاب) .

ـــ تحذف ياء الاسم المنقوص وألـــف الاســم المقصــور غــير المُنوَّنَيْــن ، حينما يليها ساكن ، نحو (القاضىْ الْعادل : القاضِلْعــادل . الفتــىْ الْكريــم : الفتَلْكريم) .

وسبب هذا الحـــذف أن الكلمـــة الأولى (القــاضى + الفتــى) تنتهــى بحرف علة وحرف العلة يعد ساكناً واللام التى تليه فـــى كلمتـــى (العــادل + الكريم) هى اللام القمرية أى التـــى تثبــت وتســكن وحينئــذٍ يلتقــى ساكنان وعند التقاء ساكنين يحذف الساكن الأول فتصبـــح علـــى النحــو الذى ذكر (القاضِلْعادل + الفتَلْكريـــم) .

ـــ تُحذف (واو) عَمْرو . مررتُ بعَمْرٍ) ، ويُثبـــت التنويــن نونــاً ســاكنة (عَمْرُنْ ، عَمْرِنْ) .

وتحذف ألف الوصل فى الحالات التاليـــة :

ـــ فى الأفعال الماضية الخُماسية والسُّداســية المبــدوءة بهمــزة ، وكذلــك الحال فى أمرها ومصادرها ، حينما تكــون هـــذه الهمــزة مســبوقة بحــرف متحرّك ، نحو :

ـــ الخماسى : الماضى : انتصرَ : وَنْتَصــر ، فَنْتَصَــر .

أمره : انْتصِرْ : وَنْتَصِرْ ، فَنْنتصِـــرْ .

مصدره : انتصار : وَنْتِصار، فَنْتِصـــار .

ـــ السداسى : الماضى : استعمل : وَسْـــتعملَ ، فَسْـــتعمل .

أمره : استعملْ : وَسْتعملْ ، فَسْـــتعملْ .

مصدره : استعمال : وَسْتعمال ، فَسْـــتعمال .

ـــ فى أمر الفعل الثلاثى الساكن ثـــانى مضارعـــه ، إذا كـــانت همزتـــه مسبوقة بحرف متحرّك ، نحـــو :

ذَهَبَ ، يذْهب ، اذهبْ : وَذْهَبْ ، فَذْهَـــبْ .

ـــ فى الأسماء : اسم ، ابن ، امـــرؤ ، امـــرأة ، اثنـــان ، اثنتـــان ، ايْمُـــن (المختصّة بالقسم) .

ـــ من (ال) المعرفة . فإذا كانت قمرية اكتفـــى بحـــذف (الألـــف) ، نحـــو (بزغَ الْقمرُ ـــــــــــــ بزغَلْقمـــرُ) .

أمّا إذا كانت (ال) شمسية ، فإنّ ألفها تُحـــذف أيضـــاً ، وتُقلـــب الـــلام حرفاً من جنس الحرف الأول فـــى الاســـم الداخلـــة عليـــه (ال) ، نحـــو (تغربُ الشّمسُ ـــــــــــــ تغـــربُ شْشَـــمسُ) وتقســـم حـــروف الأبجدية العربية إلى قسمين تتصـــل الشمســـية ببعضهـــا وتتصـــل القمريـــة ببعضها الآخر وسنقسم هذه الحروف على النحو الآتى مـــع التمثيـــل :

شمسية	قمرية
التاء : التمر	الهمزة : الإله
الثاء : الثمر	الباء : البن

الدال : الدُّر

الذال : الذرة

الراء : الرفعة

الزاى : الزيت

السين : الساعة

الشين : الشعاع

الصاد : الصبر

الضاد : الضبع

الطاء : الطهر

الظاء : الظهر

النون : النار

الجيم : الجبن

الحاء : الحب

الخاء : الخبز

العين : العنبر

الغين : الغدير

الفاء : الفن

القاف : القمر

الكاف : الكلام

اللام : اللغز

الميم : المارد

الهاء : الهجر

الواو : الوادى

الياء : الياقوت

وعلى هذا فإن هناك لونين من التعادل يحدثان بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ؛ أما اللون الأول فقد أشرنا إليه سابقاً وهو ما يتم بحذف بعض الرموز الكتابية والاستعاضة عنها بزيادة بعض الأصوات أما النوع الثانى من التعادل فيتم بتصنيف التصرف فى لغة المادة المنظومة إلى صنفين من الأحرف بعضها يزاد وبعضها يحذف ناهينا

بالتعادل فى الأنساق العروضية الإيقاعية وذلك فى علـــل الزيـــادة وعلــل النقصان التى لاشك فى أنها تطـــابق المـــادة المنظومـــة زيـــادةً ونقصانـــاً ونجمل صنفى الحروف الزائدة والحروف التى تحذف على النحـــو الآتـــى:

أولاً : الحروف التى تـــزاد[٦] :

ـــ التنوين : إن وجد التنوين كتـــب نونـــاً ، مثـــل : قلـــمٌ ، وكتـــابٌ . يكتب التنوين رفعاً ونصباً وجراً هكذا : قلمـــن وكتـــابن .

ـــ الحرف المشدد : إن وجد الحرف المشدد يفـــكّ التشـــديد نحـــو : شـــدٌّ ومدٌّ . فيكتب عروضياً شَدْدَ ومَدْدَ . (أى : ســـاكن ومتحـــرك).

ـــ حركة هاء الضمير للمفرد المذكر الغائب : إذا أُشـــبعت هـــذه الحركـــة فتكتـــب حركة مجانسة لها . فالضمة : لهُ وعنهُ ، تكتب عروضياً : لهـــو وعنهـــو .

والكسرة : بِهِ وفيهِ ، تكتب عروضياً بهـــى وفيهـــى .

وكما هو معروف أن كاف المخـــاطب أو المخاطبـــة لا تشـــبع بـــل تبقى كما هى مثل : بكَ وإليْـــكَ .

ـــ الواو فى بعض الأسماء كما هو الحـــال فـــى : داود فيكتـــب عروضيـــاً داوود (أى : متحرك وســـاكن) .

ـــ الألف :

ـــ فى بعض أسماء الإشارة نحو : هذا وهؤلاء تكتـــب عروضيـــاً : هـــا ذا وهاؤلاء .

ـــ فى لفظ الجلالة : الله تكتب عروضيـــاً : الـــلاه .

---

[٦] انظر ابن رشيق القيروانى : العمدة ٢٧٢/١ ـــ تحقيق محمد قزقزان ، دار المعرفة ـــ ط١ ـــ بيروت ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م .

ـــ فى لكن المخففة والمشددة : تكتـــب عروضيـــاً : لاكـــنْ ولا كنْـــنَ .

حركة حرف القافية : تكتب حركـــة حـــرف القافيـــة حرفـــاً مشـــابهاً للحركة فإذا انتهت مثلاً القيافيـــة بكلمـــة مثـــل : (ســـعدُ) مضمومـــة ، فتكتب عروضياً : سعدو ، وإذا كانت مكســـورة مثـــل (إصـــلاحِ) فتكتـــب : إصلاحى ، وإذا كانت مفتوحة مثل : (صاحَ) فتكتـــب : صاحـــا .

ثانياً : الحروف التى تحـــذف[٧] :

ـــ تحذف واو (عمـــرو) .

ـــ تحذف ياء المنقوص وألف المقصور غير المنونـــين عندمـــا يليهـــا ســـاكن نحو : الفتى الجميل ، والقاضى العادل ، فتكتـــب عروضيـــاً : الفتلجميـــل والقاضلعادل .

ـــ تحذف الياء والألف من أواخر حروف الجـــر المعتلـــة وهـــى (فـــى وإلى وعلى) عندما يليها ساكن فقط مثـــل :

فى الدار / وإلى البيت / وعلى الأشجار ، فتكتـــب عروضيـــاً:

فـــ دار / إ للبيت / عللأشجار . أما إذا تبع هذه الحـــروف متحـــرك فـــلا تحذف مثل : فى دار / إلى بيت / على شجر ، فتكتـــب عروضيـــاً : فـــى دار / إلى بيت / على شـــجر .

ـــ تحذف همزة الوصل فـــى :

ـــ ماضى الأفعال الخماسية والسداسية المبـــدوءة بـــالهمزة ، وفـــى أمرهـــا ومصدرها .

---

[٧] انظر ابن رشيق القروانى : العمدة ٢٧٢/١ وما بعدها .

ماضى : انطلَقَ ، تكتب عروضيـــاً إذا ســبق ألــف الوصــل متحــرك ، فانطلق تكتب : فَنْطَلَــقَ .

أمر : انطلقْ ، تكتب عروضياً إذا سبق ألف الوصل متحـــرك : فنطلــق.

نصدر : انطلاق ، تكتب عروضيـــاً إذا ســبق ألــف الوصــل متحــرك : فنطلاق

ـــ الأسماء العشرة المسموعة منها : اسم وابــن واثنـــان فتكتــب عروضيــاً إذا سبق ألف الوصل متحرك : بِسْمِكَ وبنك ولعام ثنا عشــــر شـــهرن .

ـــ ألف الوصل من أل المُعرّفة فإذا كانت أل قمرية فإنّ الألـــف هـــى التـــى تحذف فقط مثال ذلك : طلع القمر تكتب عروضيـــاً : طلعلقمـــر .

أما إذا كانت أل شمسية فإنها تحذف مثال ذلـــك : أشـــرقت الشـــمس تكتب عروضياً : أشرقتششـــمس .

أى أن الألف تحذف وتقلب اللام حرفاً مـــن جنـــس الحـــرف الأول فـــى الاسم الداخلة عليه .

قسم العروضيون الكتابـــة العروضيـــة إلى حـــروف ســـاكنة ، وأخـــرى متحركة ، ويرمز للحرف المتحرك بهذه العلامـــة (ـــــ) . أمـــا الحـــرف الساكن فيرمز له بهذه العلامـــة (ه) . والحـــرف المشـــدد يكـــون حرفـــين ساكن فمتحرك (ه ـــ) نحو مد تكتب هكـــذا (ـــ ه ـــ) . والحـــرف المنون على عكسه متحرك فساكن، فكلمـــة (كتـــاب) بـــالتنوين تكتـــب هكذا (ـــ ـــ ه ـــ ه) ، أما حروف المد والألـــف والـــلام فهـــى حـــروف ساكنة .

إذا أردنا وزن بيت فنعميد إلى كلماته ونكتبها كما تنطقها ونقابل المتحرك من البيت بالمتحرك من الميزان والساكن بالساكن منهما ، ونقابل أول حرف من البيت بأول حرف من التفعيلة ثم الثانى والثالث إلا آخر البيت فإن استقامت التفاعيل مع الحروف فهو الوزن المراد ، وإلا فنستبدل التفعيلة بغيرها إذا كانت الأبيات جارية على سنن الشعر العربى ، وللتطقيع طريقتان : الأولى أن نعمد إلى البيت فنقطعه ثم نردف كل جزء منه بالميزان الذى يوافقه ، إلى أن ننتهى من البيت ،

يُقيمُ الرجالُ الموسرون بِأَرْضِهِمْ وتَرْمى النَّوى بالمقترين المراميا

يقيم ر رجال لمو سرون بأرضهم وترمن نوى بلمق تريل مراميا

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

وهذه الطريقة تسمى بالطريقة المباشرة ولا تَسْلُسُ إلا للمتمكنين الراسخين فى هذا الفن الذين تدربوا على التقطيع طويلاً . والبيت نفسه على الطريقة الثانية :

يقيم ر رجال لمو سرون بأرضهم وترم ن نوى بلمق ترين ل مرلميا

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

الخط القصير يوضع تحت الحرف المتحرك والدائرة توضع تحت الحرف الساكن ، فبهذه الطريقة يجب أولاً كتابة البيت عروضياً ، وهذه الطريقة أجدى للمبتدئين لإمكان مقابلة الحروف المتحركة والساكنة بالميزان .

الراء فى (الرّجال) مشدّدة لذلك عددناها رائين أولاهما ساكنة والثانية متحركة ، ومثلها النون فى كلمة (النّوى) وقد أسقطنا (الـــ)

من الكلمتين ، وسقطت همزة الوصل من كلمتى)المقترين) و (المراميا) .

والتقطيع مصطلح عروضى يراد منه تقسيم البيت إلى مقاطع صوتية عروضية ، والمقطع الصوتى العروضى يتكون من حركة فسكون فى السبب الخفيف أو من حركتين فى الثقيل أو من حركتين فسكون فى الوتد المجموع أو من حركة فسكون فحركة فى الوتد المفروق .

وعلينا أن نقسم البيت إلى مقاطع والسامع يدركها من كلامنا لكن القارئ لا يعرفها إلا بالكتابة ولهذا اصطلح العروضيون على كتابة هذه المقاطع بالشرطة والدائرة الصغيرتين هكذا : (ـــ ٥) مثال ذلك قول الشاعر :

عرف الحبيب مكانه فتدللا وقنعت منه بموعد فتعللا

ويستحسن فى التقطيع ليكون سهلاً ميسوراً أن تسبعه كتابة البيت بالخط العروضى فيكتب هكذا :

عرف لحبيب مكانهو فتد للــلا وقنعت منه بموعد فتعلـلا

(ـ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ـ ـ ٥ ـــ ـــ (ـ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ـ ـ ٥ ـــ

٥) (ـ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) ـ ٥) (ـ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥)

قد تتطابق التفعيلة مع الكلمة ، وقد تتطابق مع أكثر من كلمة ، وقد تتطابق التفاعيل مع الكلمات لوجود علاقة بين الوحدات الوزنية والوحدات اللغوية الأخرى. فمن أمثلة تطابق التفعيلة مع الكلمة (والأشطر المقصودة هى الموضوعة بين أقواس) :

ـــ (تطالعنا / خيالات / لسلمى) ـــــ كمـــا يتطلّـــع الدّيْـــنَ الغريـــم[٨] .

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولــــن

ـــ (أشاروا / بتسليم / فجدنا / بأنفس) ـــ تســـيل مـــن الآمـــاق والسَـــمُّ أدمع[٩]

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفـــاعلن

ـــ (وهو اجل / وصواهل / ومناصل وذوابل / وتوعّـــــد / وتهـــدّد)[١٠]

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفـــاعلن / متفـــاعلن

وقال : الحصرى :

ـــ (وقالوا / يعودُ / فقلنا / يجوزُ) ـــ بقدرة خالقنـــا الآتـــل[١١] .

فعولن / فعول / فعولن / فعـــول

ـــ (وكفى / عجبا / أنى / قَنَص) ـــ للسرب ســـبانى أغيـــدُه[١٢].

فعلن / فعلن / فعلن / فعلـــن

ـــ متُّ وجدا ولوعة ـــ (فاســـقيها / لعلّنـــى) [١٣] .

---

[٨] انظر شعر زهير بن أبى سلمى ص١٤٨ صنعة الأعلم الشنتمرى تحقيق : د.فخرالدين قباوة ـــ بيروت ـــ ط٣ ـــ ١٩٨٠م .

[٩] انظر : المتنبى : الديوان ص٣٠ دار بيروت ـــ بيروت (د . ت) .

[١٠] انظر : المتنبى : الديوان ص٤٨ .

[١١] انظر أبو العلاء المعرى : اللزوميات ـــ ج٢ ـــ ص٢١١ ـــ تحقيق أمين عبد العزيز ـــ القاهرة ط١ ١٩١٥م .

[١٢] انظر محمد المرزوقى والجيلانى بن الحاج يحيى : على الحصرى ص١٧٣ (دراســـة ومختارات) ، ـــ الشركة التونسية للتوزيع ـــ تونس ط٢ ١٩٧٤م .

[١٣] انظر : بهاء الدين زهير : الديوان ص٣٦٦ دار صادر ـــ بيروت ـــ ١٩٨٠م .

فاعلاتن / متفعلـــــن

ومن أمثلة تطابق التفعيلة مع أكثر من كلمـــــة :

ــ (لمن طلل / برامة لا / يريم عفا وخلا / له حقـــب / قديـــم) [١٤]

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفـــاعلتن / فعولـــن

ــ (حشاى / على جمر / ذكىّ / من الهـــوى) ـــ وعينـــاى فـــى روض من

فولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن الحســـن ترتـــع[١٥].

ــ (إن التـــي / ســفكت دمـــى / بجفونهـــا) لم تـــدر أن دمـــى الـــذى تتقلدُ[١٦].

متفاعلن / متفاعلن / متفـــاعلن

ــ عمل كلا عمـــل ووقـــت فـــائت (ويـــد إذا / ملكـــت رمـــت / مـــا تكلك)[١٧].

متفاعلن / متفـــاعلن / مســـتفعلن

ــ (لست أصغى / ولا أعى) خلّنى منـــك خلّنـــى [١٨] .

فاعلاتن / متفعلن

ــ (إن عادلى / ذاك الرضا) فلك البشارة يـــا رســـول [١٩] .

---

[١٤] شعر زهير بن أبى سلمى : ص١٤٧ .

[١٥] انظر المتنبى : الديوان ص٣٠ .

[١٦] انظر المتنبى : الديوان ص٤٧ .

[١٧] انظر أبو العلاء المعرى : اللزوميات ص١٣١ .

[١٨] انظر البهاء زهير : الديوان ص٣٦٧ .

مستفعلن / مســـتفعلن

ـــ الواحة الزهراء ذات الغنى (تربى التى / ما مثلها / فـــى البـــلاد) [٢٠].

مستفعلن / مســــتفعلن / فـــاعلان

أما التقاطع فأمثلته كثيرة لا تخلو منها قصيدة ، وأكـــثر الأبيـــات التـــى استشهد بها تجمع بين التطابق فى أحد الشطرين والتقـــاطع فـــى الشـــطر الآخر، فبيت زهير :

تطالعنا خيالات لسلمى كما يتطلـــع الديـــن الغريـــم

يقسم إلى تفاعيل على النحو التـــالى :

تطالعنا / خيـــالات / لســـــــلمى كما يتطلـــ / لع الدين الــ / غريـــم

مفاعلتن / مفاعلتن / مفـــاعلتن مفاعلتن / مفاعلتن / مفـــاعلتن

ففى العجز تقطـــع التفعيلـــة الأولى كلمـــة "يتطلـــع" ، أى أن نهايـــة التفعلية تقع فى وسط الكلمة ، وتقطع التفعلية الثانيـــة كلمتـــى "يتطلـــع" و "الغريم" ، أى أن بدايتها تقع وسط الكلمـــة الأولى ، ونهايتهـــا وســـط الكلمة الثانية . والتفعيلة الثالثة تقطـــع كلمـــة "الغريـــم" ، أى أن بدايتهـــا تقع فى داخل الكلمة

وكلما يشمل التطابق تفاعيل الشطر كلهـــا ، نـــاهيك عـــن تفـــاعيل البيت ، وإنما يكثر احتماع التطابق مع التقاطع فـــى الشـــطر .

ومن الواضح أن التطابق يعمل على بـــروز النغـــم وبســـاطته ، علـــى العكس من التقـــاطع[٢١].

---

[١٩] انظر البهاء زهير : الديوان ص٢٦٦ .

[٢٠] أحمد شوقى : الشوقيات جـــ١ ص١٠٣ ـــ مكتبة التربية ـــ بيروت ـــ ١٩٨٧م .

ومن ناحية أخرى ، هناك العلاقة بين الشطر والجملة ، فقد تطابق الشطر مع جملة أو أكثر من جملة ، أى أنه يبدأ ببداية جملة ، وينتهى بنهاية هذه الجملة ، أو بنهاية جملة أخرى . وقد يتقاطع الشطر مع جملة أو أكثر، أى أن أحد طرفيه أو كليهما لا يقع فى طرف جملة ، بل فى داخلها .

ومن أمثلة التطابق فى مستوى الأشطر هذه الأبيات من شعر "المتنبى" :

– ذلّ من يغبط الذليل بعيش ربّ عيش أخفّ منه الحمام[٢٢].

– من يهن يسهل الهوان عليه مالجرح بميت إيلام[٢٣].

– ما كل ما يتمنى المرء يدركه تأتى الريّاح بما لا تشتهى السفن[٢٤].

– لولا المشقّة ساد الناس كلهم الجود يفقر والإقدام قتّال[٢٥].

– لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد[٢٦].

أما التقاطع فمنه ما يجعل الصدر مرتبطاً بالعجز نحوياً ، بحيث لا يمكن أن يستقل أى منهما بنفسه ، كما فى الأمثلة الآتية من معلقة "امرئ القيس" :

---

[٢١] Webeste's Ninth New Collegiate Dictionary , U.S.A , 1986 , Ceasura .

[٢٢] انظر المتنبى : الديوان ص١٦٤ .

[٢٣] السابق الصفحة نفسها .

[٢٤] السابق ص٤٧٢ .

[٢٥] السابق ص٤٩٠ .

[٢٦] السابق ص٥٠٦ .

ـ كأنى غداة البين يوم تحمّلـــوا لدى سمرات الحى ناقف حنظـــل

ـ وتعطو برخص غير شثن كأنّـــه أساريع ظبى أو مساويك إســـحل

ـ تضئ الظلام بالعشاء كأنهـــا منارة ممسى راهب متبتّـــل[٢٧].

وكذلك الأمثلة التالية من قصيدة "إيليا أبـــو مـــاضى" :

ـ قد القضى العمر وأرواحنـــا مفطومة بالحرص ، بئس الفطـــام

ـ نيويورك ياذات البروج التـــى سمت وطالت كى تمس الغمـــام

ـ وتدركى أن قصور المنـــى تبقى وتنهدّ قصور الرجـــام[٢٨].

وقد يظن الصدر مستقلاً ، فإذا قرأنـــا العجـــز وجدنـــا أنـــه مرتبـــط بالصدر نحوياً كما فى الأمثلة التاليـــة :

ـ وجيد كجيد الرئم ليس بفـــاحش إذا هى نصّته ولا بمعطّـــل

ـ وليل كموج البحر أرخى ســـدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلـــى[٢٩].

ـ فدغْدغ الأوتاد لا تكـــترث أن تذهب الفتنة بالاحتشـــام

ـ لن تبلغى والله باب السّـــما إلا بأوتار كنار الشـــآم[٣٠].

ويبلغ الارتباط بين الشطرين حدّ الالتحام حـــين يقـــع بعـــض الكلمـــة فى الصدر وبعضها فى العجز ، فإذا قســـم البيـــت شـــطرين ، أدّى ذلـــك

---

[٢٧] انظر أبو ماضى : الخمائل ـ ص١٨٠ وما بعدها ـ دار العلم للملايـــين ـ بيروت ـ ط١١ ـ ١٩٧٧م .

[٢٨] السابق ص١٨٠ وما بعدها .

[٢٩] انظر الزوزنى : شرح المعلقات السبع ـ دار صادر ـ بيروت (د.ت).

[٣٠] إيليا أبو ماضى : الخمائل ص١٨٠ وما بعدها .

إلى شطر الكلمة . ويسمّى هذا بالتدوير . ومـــن أمثلـة معظـم الأبيـات التالية من معلقة الحارث بن حــلزة :

لا أرى من عهدت فيها فــأبكى	**اليوم ... دلها وما يجير البكـــاء**
وبعينك أوقدت هند النـــــار	**أخيراً تلوى بها العليـــــاء**
فتنورت نارها من بعيـــــد	**بخزارى هيهات منك الصلاء**
أوقدتها بين العقيق فشــخصين	**بعود كما يلوح الضيـــاء[٣١].**

ومعظم الأبيات الآتية من قصيدة لـ "حــافظ إبراهيـم"[٣٢]:

أهلا بأوّل مســـــلم	**فى المشرقين علا وطــار**
النيل والبسفور فيـــك	**تجاذبا ذيل الفخــــار**
يوم امتطيت براقـــك	**الميمون واجتزت القفــار**
تلهو وتعبث بالريــاح	**على المفاوز والبحـــار**

وقد يرتبط البيت ، أو أحـــد شـطريه ، بـالبيت التـالى ، أو بـأحد الأبيات التالية نحوياً ، وهو ما يسـميه العروضيـون "التضمـين" . وهـو معيب عند كثير من العروضيين وبخاصــة حـين يـؤدى إلى تعلّـق آخـر كلمات البيت بالبيت التـالى[٣٣].

---

[٣١] انظر الزوزنة : ص١٥٥ ـــ ١٥٦ .

[٣٢] انظر حافظ إبراهيم : الديوان ج٢ ص٧٦ ضبط وتصحيح أحمد أمين وآخرون دار الكتب ـــ القاهرة ١٩٣٧م .

[٣٣] انظر ابن رشيق القيروانى : العمدة ج١ ص١١٣ .

والمثل الذى يضربه العروضيون لتعلّق القافية أو (يقصدون بها هنا الكلمة الأخيرة فى البيت) بما بعدها :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنّى

شهدت لهم مواطن صالحات شهدن لهم بحسن الظن منّى

ومثله قول كثير عزة :

وإنى وتهيامى بعزة بعدما تخليت من حبل لهوى وتخلتِ

لكالمرتجى ظل الغمامة كلما تبوأ منها بالمقيل اضمحلتِ

واستقلال الأشطر ، كلٍ منها بنفسه ، يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحها ، إذ يعتنق الاستقلال العروضى والاستقلال النحوى . أما ارتباط الشعر نحوياً بغيره فيعمل فى الاتجاه المعاكس ، لأنه يصنع فى نفس القارئ صراعاً بين شعورين : شعور بالاتصال النحوىّ ، وشعور بالاستقلال العروضىّ . ويختلف القراء إزاء هذا الموقف ؛ فبعضهم يرجح الجانب النحوى ، فيقف حين يستدعى المعنى أن يقف ، ويصل حين يستدعى المعنى أن يصل ، وبعضهم يرجح الجانب العروضىّ الوقوف إلى شطر الجملة أو الكلمة .

وفى كلتا الحالتين يؤدّى التنازع بين الشعورين إلى شئ قليل أو كثير من الشعور بالتوتر . ويشتد هذا الشعور كلما اشتدت حاجة أحد الشطرين إلى غيره ، كما فى حالة التدوير ، وكلما كان التقاطع بين الشطر والجملة خارجاً عن المألوف فى الشعر ، كما فى بعض حالات التضمين .

وبعض حالات التقاطع شائعة مألوفة تكـــاد تكــون هـــى الأصـــل .
والجمع بين التطابق والتقاطع فى كل تكوين ، وهو ــ علــــى أيــة حـــال
ــ مصدر من مصــــادر التنويـــع فـــى التكويـــن ، بـــل فـــى القصيـــدة
الواحدة[٣٤].

ومن بين القواعد التى عدها العروضيون مـــن العربيـــة :

ــ عدم البدء بساكن ، ومن هنا جاء الزحاف فى ثانى الســـبب فقـــط .

ــ عدم التقاء ساكنين فى وســـط الكـــلام وإن أمكـــن التقاؤهمـــا فـــى
آخره، ومن هنا جـــاءت علـــل تـــؤدى إلى هـــذا اللقـــاء مثـــل التذييـــل
وزحافات مثل القصر . هذا رغـــم أن الدوائـــر لم تتضمـــن مثـــل هـــذه
الإمكانية ، كما أنها لم تدخل ضمن الوحـــدات الصغـــرى .

ــ الوقوف على الساكن ، ولذلك فإن معظم العلــــل (التـــى تـــأتى فـــى
أواخر الكــــلام) تســـكن المتحـــرك أو تضيـــف ســـاكناً ، أو متحركـــاً
وساكناً، ومع ذلك فإن دائرة المشـــتبه تجـــيز مجـــئ مفعـــولات متحركـــة
الآخر فى نهاية الكـــلام

والحقيقة أن بعض المفردات أى أقسام الكلام العربى مـــن اســـم وفعـــل
وحرف قد تتطابق بنيتها مع بنية الوحدات الأساســـية للتحليـــل العروضـــى
أعنى السبب والوتد والفاصلتين وذلك فـــى حالـــة ورود هـــذه الكلمـــات
مفردة أى خارج التأليف والتركيب المنظوم ومـــن ذلـــك :

ــ سبب خفيف ــ حركة فسكون مثل : قد كى لم مـــن عـــن .

---

[٣٤] انظر د . على يونس : نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى ص٢٢٣ ــ الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

ـــ سبب ثقيل ـــ حركتان مثل : بك لـــــك .

ـــ وتد مجموع ـــ حركتان فساكن مثـــل : علـــى كتـــب ذهـــب بســـكون الباء.

ـــ وتد مفروق ـــ حركة فساكن فحركة مثل : عنك جـــاء بـــاع .

ـــ فاصلة صغرى ـــ مثلاً ثلاث متحركات فساكن مثـــل : ذهبـــت .

ـــ فاصلة كبرى ـــ أربع متحركـــات فســـاكن مثـــل : ذهبنـــا ، عبنـــة بالتنوين.

ويلاحظ أن الفاصلة الصغرى عبارة عن سبب ثقيـــل وســـبب خفيـــف والفاصلة الكبرى عبارة عن سبب ثقيل ووتـــد مجمـــوع .

ويجمع المقاطع قولك (لم أر على ظهر جَبَـــلٍ سمكـــةً) يـــراد بـــالتقطيع في العروض وزن كلمات البيت من الشعر بمـــا يقابلهـــا مـــن تفعيـــلات ، والتقطيع من شأنه أن يُعين الدارس على معرفة البحـــر الـــذى ينتمـــى إليـــه البيت الذى يود معرفة وزنه . ويمكـــن الاهتـــداء إلى وزن البيـــت باتبـــاع الخطوات التالية :

كتابة البيت كتابة عروضيـــة .

وضع الحرف (ـــ) مثلاً تحت كـــل حـــرف متحـــرك ووضـــع دائـــرة (٥) تحت كل حرف ســـاكن .

بعد الانتهاء من نقل الألفاظ إلى لغة الرموز ، يُقَسَّـــم البيـــت إلى تفـــاعيل لفظية، وذلك بالرجوع إلى تفاعيل العـــروض التاليـــة ورموزهـــا المدونـــة أمامها

ـــ بعد ذلك يسهل على الدارس معرفـــة وزن البيـــت إذا كـــان متذكـــراً التفاعيل التى يتألف منها وزن كل بيـــت .

التفاعيل ورموزها :

١ ـــ فعولن : (ـــ ه ـــ ه) وقد تصير بالزحاف فعـــولُ : (ــــ ــــ ه ـــ).

٢ ـــ مفاعيلن : (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) وقد تصـــير بالزحـــاف مفـــاعلن : (ــــ ـــ ه ــــ ه) .

٣ ـــ مفاعلتن : (ـــ ه ــــ ـــ ه) وقد تصير بالزحاف مفـــاعلْتن : (ــــ ــــ ه ـــ ه ـــ ه) .

٤ ـــ متفاعلن : (ــــ ـــ ه ـــ ه) وقد تصـــير بالزحـــاف متْفـــاعلن : (ـــ ه ـــ ه ــــ ه) .

٥ ـــ مستفعلن : (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) وقد تصـــير بالزحـــاف متفعلـــن : (ــــ ـــ ه ــــ ه) . أو مستعلن : (ـــ ه ـــ ـــــ ـــــ ه) .

٦ ـــ مستفع لن : (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) وقد تصير بالزحاف متفع لـــن (ــــ ــــ ه ـــ ه ـــ ه) .

٧ ـــ فاعلاتن : (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) وقد تصـــير بالزحـــاف فعلاتـــن : (ــــ ـــ ه ـــ ه) . أو فاعلن (ـــ ه ـــ ــــ ه) ، أو فـــالاتن : (ــــ ه ـــ ه ـــ ه) .

٨ ـــ فاع لاتن (ـــ ه ـــ ـــ ه ــــ ه) .

٩ ـــ مفعولاتُ (ـــ ه ــــ ه ــــ ه ــــ) وقـــد تصـــير بالزحـــاف مفعلاتُ (ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ) ، أو معولاتُ (ـــ ـــ ه ــــ ه ـــ) .

١٠ ــ فاعلن (ــ ٥ ــــ ٥) وقد تصير بالزحاف فــالن (ــــ ٥ ـــــ ٥).

فإذا شئنا معرفة وزن البيت التـــالى :

على قدر أهل العزم تأتى العزائــم وتأتى على قدر الكرام المكـــارم

فإننا نتبع الخطوات السابقة ، بكتابته أولاً كتابــة عروضيــة ، ثــم بوضــع رموزه تحته ، ثم بتقســـيمه إلى تفــاعيل لفظيــة ، وذلـــك بـــالرجوع إلى التفاعيل ورموزها ، وبذلك يمكن معرفة الـــوزن ، هكـــذا :

على قد رأهلِلْعز مِ تأتلْ عزائمو وتأتى على قدرلْ كرامِلْ مكارمو

(ــــ ٥ ــ ٥) (ــــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) (ــــ ٥ ــ ٥) (ــــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) (ــــ ٥ ــ ٥) (ــــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) (ــــ ٥ ــ ٥) (ــــ ٥ ــ ٥)

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وبذلك يتضح لنا أن هذا البيت من بحــر الطويــل .

والوزن مصطلح عروضى يرتبط بـــالتقطيع ويـــراد منـــه تجميـــع المقـــاطع الصوتية العروضية فـــى مجموعـــات متناســـقة ووضـــع تفعيلـــة عروضيـــة مناسبة مقابل كل مجموعة فإذا وضعـــت التفعيـــلات العروضيـــة المناســـبة مقابل المجموعات عرف نوع البحر الذى جاء عليه هـــذا البيـــت .

وإذا وجدنا فى أثناء الوزن أن تفعيلة قد اســـتقامت مـــرة ولم تســـتقم مرة أخرى فنحاول مع غيرها . وقد اختار العروضيون لـــوزن البيـــت مـــن الشعر أحرف الميزان الصرفى ليزنوا بها الشعر وهـــى فـــى الأصـــل الفـــاء والعين واللام ويزاد عليها عند العروضيين : الألـــف اللينـــة والـــواو واليـــاء والتاء والسين والميم والنون وقد تزاد الكاف عنـــد المتـــأخرين وهـــذا فـــى "فاعلاتك" .

مثال ذلك قول الشـــاعر :

وإذا صحوت فما أقصر عن نـــدى وكما علمت شمائلى وتكرمـــى

وكتابته بالخط العروضـــى :

(وإذا صحو)(ت فما أقـ)(صر عن ندى) (وكمـــا علـــم)(ت شمـــائلى) (وتكررمى)

تقطيعه :

(ـــ ـــ ـــ ه ـــ ه)(ـــ ـــ ـــ ه ـــ ه)(ـــ ـــ ه ـــ ه) (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ـــ ه)(ـــ ـــ ـــ ه ـــ ه)(ـــ ـــ ه ـــ ه)

وزنه :

(متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن) (متفـــاعلن) (متفـــاعلن)

وهذه الأجزاء من التفعيلات هـــى مكونـــات بحـــر الكـــامل فيكـــون البيت من بحر الكـــامل .

ـــ الزحافات والعلل عبارة عن تغيـــيرات تدخـــل علـــى أجـــزاء المـــيزان الشعرى ، ويلجأ إليها الشعراء أحياناً تخفيفاً من قيـــود الـــوزن ، ولكنهـــا ليست تسهيلات مطلقة ، بل هى مقيدة بقواعد وأصـــول معينـــة .

يقوم الزحاف والعلة بوظيفة الربـــط بـــين الصـــور المتعـــددة للنســـق الإيقاعى الواحد . وذلك مجهود نظرى ، بُـــذِلَ بصـــدق لوصـــف غنـــى إيقاع الشعر العربى .

وذلك بطريقين الطريـــق الأول هـــو اســـتعمال الشـــاعر للخصـــائص التركيبية للغة العربية على أوسع نطاق والطريق الثـــانى هـــو التعديـــل فـــى

الأبنية العروضية والأنساق تلك التى تعد قالباً للمستعمل من اللغة المنظومة .

والتفاعيل التى تتشكل منها بحور الشّعر حين نتعامل معها من خلال استعمال الشعراء لها، سوف نواجه بتغييرات تلحق أجزاءها (الأسباب والأوتاد) ، وقد أطلق العروضيون على هذه التغييرات : زحافات ، وعلل ، وحددوا مواطن وقوع كلّ من الزحاف والعلة ، وبيّنوا أنواع كلّ منهما ، ووضعوا اسماً لكل نوع .

الزحاف والعلة تحولات ، وجد الخليل أنها تُحدّد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق ، بالنظر إلى المبدوء به وهو النظرى العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق ، بالنظر إلى المبدوء به وهو النظرى فيها . والقول بأنها تحولات أى زحافات وعلل ، لا يعنى مطلقاً أن غير المتحول (أى غير المزاحف وغير المعلول) من الصور ، وهو النظرى ، هو الأصل ، وأن المتحول هو الفرع . بل إن وصْفها بالتحولات راجع إلى مقارنة التطبيقى منها بالنظرى . ولو كانت البداية عند الخليل بالتطبيقىّ ، لكان النظرى هو المتحول . أى أن مبدأ التحول ينظر إليه بالنسبة إلى المبدوء به فى النظام .

ويؤكد ذلك ، أن الخليل لم يفرض هذه التحولات على الشعر ، بل كان وضعهُ لها نتيجة لوصفه هذا الشعر .

وقد نتج عن وصفه أن لاحظ اختلافاً بين الوحدات والأنساق المنتمية إلى صنف واحد ، فعبّر عنه بمبدأ التحول الذى هو الزحاف والعلة .

وعلى هذا ، يكون وضع الخليل لها مظهراً لعلم وصفى ، لا لعلم معيارى . ذلك أن التحولات عنده نتيجة وصف ظواهر فى الشعر ،

لا فرض قوانين من خارجه عليه . ويمكن أن يشعر المرء وهو يقرأ كتب العروض بأن الزحاف والعلة أصبحت مظاهر معيارية ، فالعروضيون فيها يفرضون الواجب منها ، ويجيزون الجائز ، فهى إذن قوانين يطالب المرء بتطبيقها ، لا مظاهرُ توصف من أجل إدراكٍ أفضلَ لإيقاع الشعر[٣٥]. وقد ميز الخليل فى التحولات بين صنفين : أولهما الزحاف ، وثانيهما العلة

وقد قاده وصفه للشعر إلى هذا التمييز بينهما ، لوظيفة كل منهما فى تحديد العلاقة بين النموذج النظرى والتطبيقى . والصنف الأول الذى هو الزحاف يتميز عند الخليل بأنه يختص بثانى السبب فى الحشو والعروض والضرب ، دون تمييز . وقد وجد من خلال وصفه للشعر أن الشاعر لا يلتزمه فى أغلب الأحيان ، وقد يلتزمه فى بعضها . بينما الثانى وهو العلة ، قاده الوصف إلى أنه لا يختص بالسبب دون الوتد ، ولا يتعدى العروض والضرب ، وحين يأتى الشاعر بعروض أو ضرب وقع فيهما هذا التحول فى البيت الأول من القصيدة ، فإنه يلتزم ذلك فى كل الأبيات[٣٦].

عرّف الجوهرى الزحاف بقوله "وأما الزحاف فهو كل تغيير يلحق الجزء من الأجزاء السبعة من زيادة أو نقصان أو تسكين ، أو تقديم

---

(٣٥) انظر محمد العلمى : العروض والقافية ص١٣٧ .

(٣٦) انظر ابن عبد ربه : العقد الفريد ٤٢٥/٥ ، ٤٢٧ ، تحقيق أحمد أمين وآخرون ـــ مطبعة لجنة التأليف والنشر ـــ القاهرة ١٩٦٥م .

حرف أو تأخيره ، ولا يكاد يسلم منه شعر . وهو علـــى أضـــرب ثلاثـــة : مستحسن ومستقبح ومـــردود"[٣٧].

وبياناً لذلك فإن التّغيير الطارئ علـــى التفعيلـــة الواقعـــة فـــى حشـــو البيت هو المسمى بالزحاف ، وهو جـــائز كـــالأصل .

أما التغيير الذى يلحق بتفعيلتى العـــروض والضـــرب فيســـمى العلّـــة .

ويمكن إجمال الفروق بين الزحاف والعلة فيمـــا يلـــى :

١ ـــ يقع الزحاف فى الأسباب ، وتقع العلة فى الأســـباب والأوتـــاد.

٢ ـــ لا يلزم تكرار الزحاف ، وإن لزم سمى زحافاً جاريـــاً مجـــرى العلـــة ، ويلزم تكرار العلة ، وإن لم يلزم سميت علة جارية مجـــرى الزحـــاف.

٣ ـــ يدخل الزحاف الحشو والعروض والضـــرب ، أمـــا العلـــة فتدخـــل العروض والضرب فقـــط .

يقع الزحاف فى الأسباب ، وهو مفـــرد إن لم يقـــع غـــيره معـــه فـــى التفعيلة الواحدة . وإن جاوره زحاف آخـــر فـــى تفعيلـــة واحـــدة سمـــى مزدوجاً أو مركباً . يقسم الزحاف المفـــرد أربعـــة أقســـام مـــن حيـــث ترتيب الحرف الذى يقع فيه من التفعيلـــة .

فالقسم الأول يقع فى الحرف الثانى مـــن التفعيلـــة وهـــو : الخـــبن والإضمـــار والوقص .

والقسم الثانى يقع فى الحرف الرابع من التفعيلة وهـــو : الطـــى .

والقسم الثالث يقع فى الحرف الخـــامس مـــن التفعيلـــة وهـــو : القبـــض والعقل والعضب .

---

[٣٧] انظر عروض الورقة للجوهرى ص١٢ ـــ دار الثقافة ـــ الدار البيضاء ١٩٨٤.

والقسم الرابع يقع فى الحرف السابع من التفعيلة وهـــو : الكـــف .

إن التفاعيل التى سبق وعرفناها هى التفـــاعيل الأصليـــة التامّـــة ، إلاّ أنّ تغييرات عروضية قد تطرأ عليها ، ومع ذلك يبقـــى وزن البيـــت ســـليماً .
وهذه التغييرات التى تلحق بها على نوعين : الزّحـــاف والعلّـــة.

والزحاف ــ لغة ــ الإسراع ، واصطلاحـــاً : هـــو مـــا يعـــترى ثوانـــى الأسباب من حذف أو تسكين ؛ فإذا كان ثانى الســـبب ســـاكناً حُـــذف، وإذا كان متحرّكاً سُكّن أو حُـــذف .

وعلى هذا لا يدخل الزحاف الحرف الأول والثـــالث والســـادس مـــن التفعيلة لأنّها ليست ثوانى أسباب ، ويدخـــل الثـــانى والرابـــع والخـــامس والسابع لأنّها ثوانى أســـباب .

ولا يلزم دخول الزحاف على بيت من أبيات القصيـــدة دخولـــه علـــى بقية أبياتها ، فقد يقع فى بيت من قصيدة ويخلـــو منـــه بيـــت آخـــر مـــن القصيدة نفسها .

والزحاف على نوعين : زحاف مفرد ، وهـــو الـــذى يقـــع فـــى موضـــع واحد من التفعلية ، وزحاف مزدوج (مركّب) ، وهـــو الـــذى يقـــع فـــى موضعين اثنين من التفعليـــة .

ويلاحظ أنّ الزحاف المزدوج أقلّ استعمالاً من الزحـــاف المفـــرد .

جُمع الزحاف المفرد فى قول أحدهـــم :

زِحافُ الشّعرِ : قَبْضٌ ثـــمّ كَفٌّ بهِنّ الأحرفُ الأُخرى تُغَـــصُ
وخَبْنٌ ثمّ طىٌّ ثمّ عَصْـــبٌ وعَقْلٌ ثمّ إضمـــارٌ ووَقْـــصُ

والزحاف المفرد ثمانية أنـــواع :

١ ــ **الخبن** : وهو حذف الثانى الساكن من الجــزء ، كحــذف ألــف : فاعلن أو فاعلاتن ، وسين : مستفعلن ، وفاء :مفعــولات ويدخــل الخــبن فى عشرة أبحر هى : المديد والبسيط والرجز والرمــل والســريع والمنســرح والخفيف والمقتضب والمجتث والمتدارك ، فتصير بــه : فعلــن ، وفعلاتــن ، ومتفعلن ، ومعولات وتنقــل متفعلــن إلى : مفــاعلن ، ومعــولات إلى : مفاعيل ، لأن المطلوب أن تكون التفعيلة على نظام التفــاعيل مــن حيــث اجتماع حروف "فعل" ووجودها على وزن مقبــول فــى اللغــة العربيــة فإذا استوفت مع التغيير هذين الشرطين بقيــت كمــا هــى دون نقــل ، كفاعلن وفاعلاتن بالخبن ، إذ يصبحــان : فعلــن وفعلاتــن ، وإلا نقلــت إلى تفعيلــة أخــرى كمســتفعلن ومفعــولات بــالخبن ، إذ تصبحــان : متفعلن ومعــــولات ، فتنقــلات إلى مفــاعلن ومفــاعيل ، وكمتفــاعلن بالإضمار إذ تصبــح متفــاعلن ، فتنقــل إلى : مســتفعلن، أو بالإضمــار والطى إذ تصبح متفعلن ، فتنقــل إلى : مفتعلــن ، وكمفــاعلتن بــالقطف إذ تصبح مفاعل فتنقل إلى : فعولــــن .

٢ ــ **الإضمار** : وهو إسكان الثــانى ، ولا يدخــل إلا "متفــاعلن" فــى بحر واحد هو الكامل ، فتصير "متْفــــاعلن" .

٣ ــ **الوقص** : وهو حذف الثانى المتحــرك ، ولا يدخــل إلا "متفــاعلن" فى بحر واحد هو الكامل ، فتصير "مفاعلن" وهــو نــادر .

٤ ــ **الطى** : وهو حذف الرابع الساكن ، كحــــذف فــاء "مســتفعلن" ، وواو "مفعولات" ، وألف "متفاعلن" بشرط إضماره لئــلا تتــوالى خمــس متحركات وهو ممتنع فى الشعر ، فتصير به هــذه التفــاعيل : "مســتعلن"، و "مفعلات"، و "متْفعلن" . وتنقــل كــل مــن مســتعلن ومتفعلــن إلى

مفْتعلن . ويدخل الطى فى خمسة أبحر هى : البسـيط والرجـز والسـريع والمنسرح والمقتضب .

٥ ـ **القبض** : وهو حذف الخامس السـاكن ، ولا يدخـل إلا "فعولـن" و "مفاعيلن" ، ويصيران به : فعولُ ، ومفـاعلن . ويدخـل القبـض فـى أربعة أبحر هى : الطويل والهزج والمضـارع والمتقـارب ، وكـان القيـاس دخوله فى "فاع لاتن" ولكنه لم يـرد .

٦ ـ **العقل** : وهو حذف الخامس المتحـرك ، ويدخـل "مفـاعلتن" فـى بحر واحد هو الوافر ، وتصير به : مفاعتن وهـو نـادر .

٧ ـ **العصب** : وهو إسكان الخامس ، ولا يدخـل إلا فـى "مفـاعلتن" فى بحر واحد وهو الوافر ، وتصير بـه : مفـاعلْتن.

٨ ـ **الكف** : وهو حذف السـابع السـاكن ، ويدخـل : "مفـاعيلن" و "مستفع لن" و "فاع لاتن" بحذف النون وتصير بـه : مفـاعيل ، ومسـتفع ل ، وفاع لات ويدخل الكف فى سبعة أبحـر هـى : الطويـل والمديـد والهزج والرمل والخفيف والمضارع والمجتـث.

وجمع الخليل الزحاف المركّب بقولـه :

الخَبْنُ والطىُّ هو المخبـولُ والضَّمْرُ والطىُّ هُوَ الخـزولُ
والعَصْبُ والكَفُّ هو المنقـوصُ والخبنُ والكفُّ هُوَ المشـكولُ

والزحاف المزدوج أربعة أنواع لأنه إما أن يجتمع زحـاف الثـانى مـع الرابع وهو الخبل والخزل أو الثـانى مـع السـابع ، وهـو الشـكل ، أو الخامس مع السابع وهو النقـص .

١ ــ **الخبل** : وهو حذف الثانى والرابع الساكنين (اجتماع الخبن والطى فى تفعيلة واحدة) كحذف السين والفاء من "مستفعلن" ، والفاء والواو من "مفعولات" ، فتصيران : "متعلن" و "معلات" وتنقلان إلى : فعلتن وفعلات ويدخل الخبل : البسيط والرجز .

٢ ــ **الخزل** : وهو إسكان الثانى وحذف الرابع الساكن (اجتماع الطى والإضمار فى تفعيلة واحدة) ؛ كتسكين التاء من "متفاعلن" ، وحذف ألفه فتصير : "متْفعِلن" و تنقل إلى مفتعلن ، ويدخل الخزل فى الكامل والسريع والمنسرح .

٣ ــ **الشكل** : وهو حذف الثانى والسريع الساكنين (اجتماع الخبن والكف فى تفعيلة واحدة) ؛ كحذف الألف والنون من "فاعلاتن" ، والسين والنون من "مستفع لن" ، فتصيران "فعلات" و "متفع ل" وتنقل "متفع ل" إلى : "مفاع ل" ، ويدخل الشكل فى : المديد والرمل والخفيف والمجتث .

٤ ــ **النقص** : وهو إسكان الخامس وحذف السابع الساكن (اجتماع الكف والعصب فى تفعيلة واحدة) ؛ كتسكين "اللام" من "مفاعلتن" وحذف نونها ، فتصير "مفاعلْت" وتنقل مفاعلت إلى : مفاعيل ، ويدخل النقص فى حشو الوافر ولا يدخل فى عروضه ولا فى ضربه.

ــ الزحاف الجارى مجرى العلة :

وهو الزحاف الذى إذا عرض لزم ــ والزحاف إذا عرض لم يلزم ، وهو الأعم الأغلب ــ وذلك :

١ ــ الخبن : في عروض البسيط الأولى وضربها الأول فتصير "فاعلن" : "فعلن" .

٢ ــ القبض : في عروض الطويل وضربها الثاني فتصير "مفاعيلن" : "مفاعلن" .

العلة :

العلّة ــ لغة ــ المرض ، واصطلاحاً هي التغيير الذي يطرأ على (العَروض) و (الضّرْب) في بيت الشعر ، ولا يكون في غيرهما من تفعيلات البحور ، وهو مشترك في الأسباب والأوتاد . وهذا التغيير لازم ، فإذا أصاب عروض بيتٍ أو ضربه وجب التزامه في جميع أبيات القصيدة .

والعلّة نوعان : أحدهما تغيير بالزيادة ، وثانيهما تغيير بالنقصان .

أولاً : العلة بالزيادة : وهي ثلاثة أنواع لأن المزيد إما سبب خفيف وهو الترفيل ، وإما حرف ساكن وهو التذييل والتسبيغ .

١ ــ الترفيل : وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، كزيادة "تن" على "متفاعلن" أو "فاعلن" ، فتصيران : "متفاعلن تن" و "فاعلن تن"، وتنقلان إلى : "متفاعلاتن" ، و "فاعلاتن" ويدخل الترفيل في : الكامل والمتدارك .

٢ ــ التذييل : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ؛ كزيادة النون الساكنة على "مستفعلن" ، أو "متفاعلن" ، أو "فاعلن" فتنقل إلى : "مستفعلانْ" ، و "متفاعلانْ" ، و "فاعلانْ" . ويدخل التذييل في : البسيط والكامل والمتدارك .

٣ ــ **التسبيغ** : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ؛ كزيادة النون الساكنة على "فاعلاتن" ، فتنقل إلى "فاعلاتانْ" . ويدخل التسبيغ فى : الرمل . والعلة بالزيادة لا تكون إلا فى مجزوءات البحور لتكون الزيادة فى مقابلة النقص الذى لحق بهذه البحور بسبب جزئها .

ثانياً : العلة بالنقص : وهى تسعة أنواع لأن الناقص إما وتد أو سبب أو حرف أو حركة ، ثم هذا الناقص أما وحده أو مع غيره ، فإن كان الناقص وتداً ، فإن كان مجموعاً فهو الحذذ أو مفروقاً فهو الصلم، وإن كان سبباً خفيفاً ، فإن كان وحده فهو الحذف أو مع العصب فهو القطف أو مع القطع فهو البتر ، وإن كان حرفاً فإن كان وحده فهو الكسف ، أو مع غيره فهو القصر والقطع ، وإن كان حركة فهو الوقف .

١ ــ **الحذذ** : وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ، كحذفه من "متفاعلن" ، فتصير "متفا" . وتنقل إلى : فعلن ، ويدخل الحذذ فى : الكامل .

٢ ــ **الصلم** : هو حذف الوتد المفروق من آخر التفعلية ، كحذفه من "مفعولات" ، فتصير : "مفعو" وتنقل إلى : فعلن بإسكان العين ويدخل الصلم فى : السريع .

٣ ــ **الحذف** : وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعلية ؛ كحذفه من "مفاعيلن" أو "فعولن" أو "فاعلاتن" فتصير : "مفاعى" و "فعو" و"فاعلا" وتنقل إلى: فعولن وفعل وفاعلن ، ويدخل الحذف فى : الطويل والهزج والمتقارب والمديد والرمل والخفيف .

٤ ــ **القطف** : وهو حذف السبب مع إسكان الخامس (اجتماع الحذف مع العصب) ؛ كحذف السبب مع إسكان اللام فى "مفاعلتن" فتصير : "مفاعلْ" ، وتنقل إلى فعولن ، ويدخل القطف فى : الوافر .

٥ ــ **البتر** : وهو حذف السبب مع حذف ساكن الوتد وإسكان ما قبله (اجتماع الحذف مع القطع) ؛ كحذف السبب والألف وإسكان اللام من "فاعلاتن" ، وحذف السبب والواو وإسكان العين من "فعولن" فتصيران : "فاعلْ" ، وتنقل فاعل إلى : فعلن بإسكان العين ويدخل البتر فى : المديد والمتقارب "فعْ" .

٦ ــ **الكف** : وهو حذف السابع المتحرك ، كحذف التاء فى "مفعولات" فتصير : "مفعولا" وتنقل إلى : مفعولن ، ويدخل الكسف فى : السريع والمنسرح .

٧ ــ **القصر** : وهو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ، كحذف النون من "فاعلاتن" و "مستفع لن" و"فعولن" ، وإسكان ما قبلها ، ومع خبن "مستفع لن" ، فتصير : "فاعلاتْ" و"متفع لْ" وتنقل فاعلات إلى : فاعلان ، ومتفع ل إلى : فعولن . ويدخل القصر فى : المديد والرمل والخفيف والمتقارب ٠- جطزمخ. و"فعولْ" .

٨ ــ **القطع** : وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ؛ كحذف النون وإسكان اللام من "متفاعلن" و "مستفعلن" و "فاعلن" فتصير : "متفاعلْ" و "مستفعلْ" و "فاعلْ" وتنقل إلى : فعلاتن ومفعولن وفعلن بإسكان العين . ويدخل القطع فى : الكامل والبسيط والرجز والمتدارك .

٩ ـــ الوقف : وهو إسكان السـابع المتحـرك ، كإسـكان التـاء مـن "مفعولات" فتصير "مفعولاتْ" بإسـكان التـاء ، وتنقـل إلى مفعـولان . ويدخل الوقف فى : السريع والمنسـرح .

العلّة الجارية مجرى الزحـاف :

هناك تغييرات تصيب بعض مقاطع التفعيلة فى الحشـو ، ولكـن هـذه التغييرات لا تقع فى ثوانى الأسباب ، كما هـو الحـال فـى الزحـاف ، وإنّما تقع فى الأوتاد ؛ ولذلك عُدّت من أنواع العِلّة . ولّمـا كـانت هـذه التغييرات إذا وقعت فى عروض بيت أو ضربـه غـير ملزمـة فـى بقّيـة أبيات القصيدة ، فقد جعلها العروضيون عِللاً تجـرى مجـرى الزحـاف ، وهى العلة التى إذا عرضت لم تلزم ـــ والعلة إذا عرضـت لزمـت ، وهـو الأعم الأغلب ـــ وهى أربعـة :

١ ـــ التشعيب : وهو حذف أول الوتد المجموع ؛ كحـذف العـين مـن "فاعلاتن" ومن "فاعلن" فتصـيران : "فـالاتن" و "فـالن" وتنقـلان إلى : مفعولن وفعلن بإسـكان العـين . ويدخـل التشـعيب فـى : الخفيـف والمجتث والمديد والمتدارك . كقوله مـن الخفيـف .

ذل من يَغبط الذليلَ بعيـش   رُبَّ عيش أخفُ منه الحِمـامُ

من يهُن يَسْهُلِ الهوانُ عليـه   ما لجُرْحٍ بميِّت إيـلامُ

فقد أتى بضرب البيت الثانى مشعثاً و لم يلتزم ذلـك فـى ضـرب البيـت الأول .

٢ ــ **الحذف** : وهو حذف السبب الخفيف من آخر الجزء في عروض المتقارب الأولى فتصير "فعولن" فيها : "فعو" . وتنقل إلى : فعل ، كقوله :

حَطْمت اليرَاعَ فلا تعجَبي وعِفت البيان فلا تعتِبي

فما أنتِ يا مصر دارَ الأديب ولا أنتِ بالبلد الطيب

فقد أتى بعروض البيت الثانى محذوفة و لم يلتزم ذلك في ضرب البيت الأول .

٣ ــ **الخرم** : وهو حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في البيت، فلا يكون إلا بحذف الميم من مفاعيلن ومفاعلتن ، أو الفاء من فعولن، فى البحور التى تكون أولى تفاعيلها إحدى هذه التفاعيل ، فتصير : فاعيلن وفاعلتن وعولن . وتنقل إلى : مستفعل ومفتعلن وفعلن بإسكان العين . ويدخل الخرم فى : الهزج والمضارع والوافر والطويل والمتقارب ، كقوله من الهزج :

فى الذين قد ماتوا وفيما خلفوا عبره

ومن المضارع :

سوف أهدى لسلمى ثناء على ثناء

ومن الوافر :

ما قالوا لنا سددا ولكن تفاحش أمرهم وأتوا بهجر

ومن الطويل :

إن ترفقى يا هند فالرفق أيمن وإن تخرقى يا هند فالخرق أشأم

ومن المتقارب :

قلت سداداً لمن جــاءنى   فأحسنتْ قولاً وأحسنتُ رأيــا

٤ ـــ الخزم : وهو زيادة حرف أو أكثر إلى أربعـــة فـــى أول تفعيلـــة فـــى البيت غالباً ؛ وقد يكون فى أول الشطر الثـــانى لكـــن بحـــرف أو حرفـــين فقط ، وهو قبيح . وقد جرى عدد مـــن العلمـــاء علـــى ذكـــر الزحـــاف والعلل فى كل بحر على حدة ، حسب وقوعهما فيه ، وربمـــا كـــان فـــى هذا شئ من التيسير لربط المصطلح العروضى بالبحر الـــذى يوجـــد فيـــه ، وبخاصة تلك المصطلحات التى لا تتكرر بل تكون فـــى بحـــر واحـــد مـــن البحور.

من ذلك على سبيل المثال مصطلـــح "القطـــف" الـــذى يختـــص عنـــد العروضيين ببحر الوافر عندما يستعمل تاماً ، فهـــم يقولـــون : إن المـــيزان "مفاعلتن" فى آخر الشطر الأول من البحر يقطـــف فيصـــير إلى "مفـــاعل" بسكون اللام ، ثم يحول إلى "فعولن" وكذلك فـــى آخـــر الشـــطر الثـــانى من البحر نفسه وبالنسبة لتفعيلات هذا البحر الباقيـــة فـــإن لام "مفـــاعلتن" قد تسكن وتحول إلى "مفاعيلن" وهذا يســـمى عندهـــم بـــالعصب ، وقـــد عنّى العلماء أنفسهم فى شـــرح هـــذه المصطلحـــات وحـــاول بعضهـــم نظمها ، ومن ذلك فى بحر الوافر وما حدث فيه من قطـــف وعصـــب :

قَطَفْنَا وافراً وإذا جزأتـــا   فبالتصحيح أو عصبٌ لثـــان

مفاعلتن مفاعلتن مفـــاعل   وأن العصب أسهل فى اللســـان

والإبداع العربـــى يعمـــل فـــى إطـــار نســـق فكـــرى واحـــد فـــى المصطلحات والاستعمال والتقسيم فما أطلق عليـــه فـــى نظـــام التحليـــل

العروضى زحافات وعلل يقابله فى الاستعمال مصطلح الضرورة الذى يتعلق بالحذف والزيادة فى أبنية اللغة وتراكيبها وكلٌ من مصطلحى الزحافات والضرورة فى المستويين المختلفين مستوى التنظير ومستوى الاستعمال ينشعب إلى حذف وزيادة .

والضرورة الشعرية هى ما وقع فى الشعر مما لا يجوز وقوعه فى النثر وقد تواطأ الجميع على جواز هذه الأمور لضيق المجال فى الشعر .

١ ــ صرف ما لا ينصرف : قول امرئ القيس :

ويومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فقالتْ لكَ الويلاتُ إنَّكَ مُرْجِلى

كلمة (عنيزة) ممنوعة من الصرف فلا تُنَوَّن وكانَ من حَقِّها أن تكون مفتوحة نيابةً عن الكسرة فجاءت منوّنة مكسورة .

٢ ــ تنوين المنادى : قول الشاعر :

ضَرَبَتْ صدْرَها إلىَّ وقالَتْ يا عَدِياً لقد وقَتْكَ الأعادى

الصوابُ أن يقالَ (يا عدىُّ) ببناء عَدِىٍّ على الضمة لأنه منادى مفرد عَلَمْ .

٣ ــ مَدُّ المقصورة : قول الشاعر :

سيُغْنينى الذى أغناكَ عنِّى فلا فَقْرٌ يَدُومُ ولا غِناءُ

يقصد الشاعر من (كلمة : غِناء) الغنى بمعنى الثّراء وهذه الكلمة مقصورة وجاءت بالمد للضرورة .

٤ ــ زيادة حرف الإشباع فى كلمة (العَقراب) كما فى قول القائل :

أعوذُ بالله من العقرابِ .

٥ ـــ وزيادة الياء كما فى كلمة (دراهيم) فى قـــول القـــائل :

تَنفى يداها الحَصى فى كُلِّ هـــاجِرةٍ نَفْىَ الدَّراهِيمِ تَنْقادُ الصَيّـــاريفِ

فالألفُ فى العَقراب والياءُ فـــى الدراهيـــمِ والصيـــاريف للإشـــباع كـــى تَمْتَدَّ حركـــةُ الهـــاء والـــرَّاء ، الضـــرورات الســـابقة كـــانت بالزيـــادة والنُّقصان:

١ ـــ قصر الممدود : قول الشـــاعر :

لابُدَّ من صَنعا وإن طالَ السَّـــفَرْ وأَنْ تحصنَّ كل عودٍ ودبـــر

صنعاء مدينة يمانيةٌ وقد حذف الشاعرُ منها الهمزة لضـــرورة الشّـــعْرِ .

٢ ـــ ترخيم غير المنادى قولُ الشـــاعر :

لَنِعْمَ الفتى يَعْشو إلى ضَوْنـــارْ

طَرِيفُ بْنِ مالٍ ليلـــة الجـــوعِ والحَفْـــير

أراد طريفَ بْنَ مالك فرخم كلمـــة (مـــالك) إذ أســـقط منهـــا الكـــاف وهذا الترخيم مكانه المنـــادى .

٣ ـــ إهمالُ تَنْوينِ المْنصرفِ قولُ الشـــاعر :

وما كان حِصْنٌ ولا فـــارِسٌ يَفُوقانِ مِرْداسَ فى مَجْمَـــعِ

جاءت كلمة مِرْداسَ بلا تنوين وكان من حقهـــا أن تُنَـــوَّنَ لأنهـــا فـــى محل نصب مفعول به ، وما كان التغيير فيـــه بـــالتبديل :

١ ـــ قطعُ همزةِ الوصلِ أى مُعامَلتُها كهمزة القطع قـــول الشـــاعر :

إذا جاوزَ الإثنين سرٌّ فإنَّـــهُ يُبَثُّ وتكثيرُ الوُشاةِ قمِيـــنُ

كلمة (اثنين) همزتها همزة وَصْلٍ ومن حَقّها أن تكتـــب ولا تُلْفَـــظْ .

٢ ـــ جعل همزة القطع همزة وصل قـــول الشـــاعر :

وَمَنْ يَصنَع المعروف فى غيرِ أهلِـــهِ   يلاقى كما لاقى مجيرُامِّ عـــامرِ

همزة (أُمّ) همزة قطع ولكنَّ الشاعر اضطر إلى تناســـيها فأهملهـــا مراعـــاة للوزن .

٣ ـــ فَكُّ المُدغَمِ قولُ الشـــاعر :

الحمدُ لله العلى الأجْلَـــلِ   أنتَ مليكُ النّاسِ ربّاً قا قْبَـــلِ

كلمةُ (الأجلل) بهذه الصيغة مخالفة للقياس وَوْضَع واضـــع اللغـــة فينبغـــى أن تصاغ مُدْغَمَة اللامين (الأجَلّ) أى بتشـــديد الـــلاّم .

إدْغامُ المفكوك قول الشـــاعر :

وكأنَّها بين النِّساءِ سَـــبِيْكَةٌ   تَمْشِى بِسدَّةِ بَيْتِها فَتَعِـــىّ

أصل كلمة (تعىّ) تعْيى ولكـــنَّ الشـــاعر أدْغَـــم اليـــاءين علـــى خـــلاف القاعدة ضرورةً .

٤ ـــ تقديم المعطوف قول الشـــاعر :

ألا يا نَخْلَةً من ذاتِ عِـــرْقٍ   عليكِ ورحمةُ الله السَّـــلامُ

سلك الشاعر هذه الطريقة حيـــث لم يمكنـــه غـــير هـــذا الضيـــق المجـــال ضرورة للشعر .

٥ ـــ تحريك آخر المضارع المنجزم والأمر المبنىّ علـــى الســـكون بالكســـر مراعاة للرّوىّ : قول الشـــاعر :

ومِثْلُكَ من كان الوسيطُ فـــــؤادَه   فكلَّمه عنى ولم أتكلّـــــــم

ولو كنتُ أدرى كَمْ حياتى قَسَـــمْتُها   وصَيَّرتُ ثُلْثَيْهَا انتظارك فـــاعلَمِ

كان ينبغى أن تكون الكلمتـــان (أتكلـمْ / فـاعلمْ) الأولى مجزومـةُ بلـم والثانية مبنية على السكون لكنَّ الشـــاعر اضطـر إلى تحريـك الكلمتـين ضرورةً .

هذا وأمثلة الضرورة الشعرية كثـــيرة .

قال أبو الفتح بن جنى فى كتابــه الخصـائص : سـألْتُ أبـا علـيٍ الفارسىَّ هل يجوز لنا فى الشعر ضرورةً ما جــاز للعـرب؟

فقال كما جاز لنا أن نقيس منثورنا علـى منثورهـم فكذلـك يجـوز أن نقيس شعرنا على شعرهم ، فما أجازته الضرورة لهـم أجازتـه لنـا ومـا حظرته عليهم حظرته علينا ، وإن كان كذلك فمـا كـان مـن أحسـن ضروراتهم كان من أحسن ضروراتنا ومـا كـان مـن أقبحهـا عندهـم يكونُ من أقبحها عندنا وما بين ذلك يكون بـين ذلـك .

وكلٌ من إمكانية الزحافات بتعـدد إجراءاتهـا وإمكانيـة الضـرورات بتعدد مفرداتها لا يبطل كل منهما الآخر ولا يعطـل كـل منهمـا الآخـر سواء أكان ذلك فى التفعيلة الواحدة أم فى البيت كلـه أم فـى الـتركيب بأكمله بل تتضافر هاتان الإمكاناتان بفرعيهمـا الحـذف والزيـادة لتوفـر للناظم العربى أربع إمكانات عظيمة تشمل فـى إطارهـا نظامـاً متعـدداً من المفردات لا يحتاج معه الناظم العربى إلى التخفيف مـن نظـام القافيـة وحركاتها وحروفها أو التخفف من انتظام عـدد التفعيـلات فـى البيـت الواحد أو التماثل فى الشطرين اللهم إلا لمن أراد التحلل مـن نظـام اللغـة بأسرها وذلك هو ما حدث فى القصيدة مجمعـة البحـور وقصيـدة النـثر التى أخذت مشروعيتها بل صنعت فى خصائصها رسـائل جامعيـة

والزحاف يؤدى إلى خروج على النسق عندمـا يـؤدى إلى اختـلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، على مستوى الشـطر أو البيـت أو القصيـدة . ومن الزحاف ما لا يؤدى إلى ذلك ، ومن ثم فهو لا يعـدّ خروجـاً علـى النسق . ويسمى هذا النوع من الزحاف بالزحاف الجارى مجـرى العلـة.

ففى هذا الوزن :

فعولن مفاعيلن فعولن مفـاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفـاعلن

ومثاله : ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود .

تُعدّ (مفاعلن) صورة مزاحفة من تفعيلة "أصلية" هي "مفاعيلن" . ولكن "مفاعيلن" لا ترد عروضاً لهذا الوزن ولا ضرباً له . فإذا جاءت عروضاً ، عد ذلك كسراً ، وإذا جاءت ضرباً ، فالبيت من وزن آخر، لا تجيز القواعد أن يجتمع مع هذا الوزن فى قصيدة واحدة . ومثل ذلك يقال عن "فعِلن" التى تعد صورة مزاحفة من "فاعلن" فى عروض هذا الوزن وضربه :

فاعلاتن فاعلن فعلن   فاعلاتن فاعلن فعلن

للفتى عقل يعيشَ به   حيث تهدى ساقَه قدمه

و "فعِلن" التى تعد أيضاً صورة مزاحفة من "فاعلن" فى عروض هذا الوزن وضربه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

يا حار لا أرمين منكم بداهية   لم يلقها سوقة قبلى ولا ملك

و "مفاعيلن" التى تعدّ صورة مزاحفة من "مفاعلتن" فى ضرب هذا الوزن :

مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن

أعاتبها وآمرها   فتغضبنى وتعصينى

"ومستعلن" التى تعد صورة مزاحفة من "مستفعلن" فى ضرب هذا الوزن :

مستفعلن مفعولات مستعلن   مستفعلن مفعولات مستعلن

بئس الليالى سهرت من طرب   شوقاً إلى من يبيت يرقدها

و"مستعلن" التى تعد صورة مزاحفة من مستفعلن فى هذا الوزن :

مفعولات مستعلن   مفعولات مستعلن

أعرضت فلاح لها   عارضان كالبرد

ويبدو أن العروضيين قد عدوا هذه التفاعيل صـــوراً مزاحفـــة لأســـباب نظرية خالصة ، فهم يجعلون صورة البحر فى الدائرة هـــى الأصـــل ، ولـــو كانت هذه الصورة مجرد افتراض لا وجود له فى واقـــع الشـــعر [٣٨].

---

[٣٨] انظر نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى د . على يونس ص١٨١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

مصادر ومراجع

ـ الخمائل إيليا أبو ماضى دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط١١ ـ ١٩٧٧م .

ـ ديوان بهاء الدين زهير دار صادر ـ بيروت ١٩٨٠م .

ـ ديوان حافظ إبراهيم ضبط وتصحيح أحمد أمين وآخرون دار الكتب ـ القاهرة ١٩٣٧م .

ـ ديوان المتنبى دار بيروت ـ بيروت (د . ت) .

ـ شرح المعلقات السبع الزوزنى دار صادر ـ بيروت (د.ت).

ـ شعر زهير بن أبى سلمى صنعة الأعلم الشنتمرى تحقيق د.فخرالدين قباوة ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٨٠م .

ـ الشوقيات أحمد شوقى ـ مكتبة التربية ـ بيروت ١٩٨٧م .

ـ العروض والقافية (دراسة فى التأسيس والاستدراك محمد العلمى ط١ المغرب ـ ١٩٨٣م .

ـ عروض الورقة الجوهرى ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء (د. ت) .

ـ العقد الفريد ابن عبد ربه تحقيق أحمد أمين وآخرون ـ مطبعة لجنة التأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥م .

ـ على الحصرى (دراسة ومختارات) ، محمد المرزوقى والجيلانى بن الحاج يحيى ـ الشركة التونسية للتوزيع ـ تونس ط٢ ١٩٧٤م .

ـ العمدة ابن رشيق القيروانى ـ تحقيق محمد قرقزان ، دار المعرفة ـ ط١ ـ بيروت ١٤٠٨هـ ـ / ١٩٨٨م .

ـ اللزوميات أبو العلاء المعرى ـ تحقيق أمين عبد العزيز ـ القاهرة ط١ ١٩١٥م.

ـ نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى د . على يونس ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

ـــ الوافي في العروض والقوافي ـــ تحقيق عمـــر يحيـــى و د.فخـــر الديـــن قباوة ـــ ١٩٧٠ ـــ المكتبة العربية ـــ حلـــب .

الدوريات :

ـــ مجلة معهد المخطوطات العربيـــة ج١ مجلـــد ١٢ .

المراجع الأجنبية :

Webeste's Ninth New Collegiate Dictionary , U.S.A , 1986 , Ceasura .

الفصل الرابع

توافق الأنساق الإيقاعية
مع
النماذج الشعرية

الفصل الرابع

توافق الأنساق الإيقاعية مع النماذج الشعرية

أتاح نظام التحليل العروضى مجموعة من الإمكانات عرفت بمقدمات العلم ومتطلباته وضارعه فى ذلك نظام اللغة لتوفير مجموعة من الإمكانات وباتحاد مفردات النظامين وتوافقهما ينتج ما يعرف بالنظم على بحور الشعر المختلفة التى خصصنا لهذا البحث منها البحور الممتزجة التفعيلة وحين أحس الشهاب الخفاجى بالإيقاع القرآنى لم يستطع الإشارة إليه على علاقة وإنما انتقى من العبارات القرآنية ما أمكن أن يطوعه للوزن الشعرى .

أما الإيقاع الذى يستعصى على الوزن فلم يكن فى طوق الخفاجى أن يكشف عنه أو أن يشير إليه . لقد بنى الخفاجى منظومته الشعرية التى ضبط بها كميات البحور وتفعيلاتها على هذه العبارات القرآنية التى ستأتى ليسهل على المتعلم تذكر المنظومة .

١ ـ قال فى تحديد كمية بحر الطويل :

أطال عزولى فيك كفرانه الهوى   **وآمنت ياذا الظبيُ فأنس ولا تنفر**

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   **فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر**

٢ ـ وقال فى البسيط :

إنى بسطت يدى أدعو على فئة   **لا موا عليك عسى تخلو أماكنهم**

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   **فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم**

٣ ـ وقال فى المديد :

يا مديد الهجر هل من كتابٍ	فيه آيات الشفـــــا
فاعلاتن فاعلن	للسقيمِ
فاعـــــــلاتن	تلك آيات الكتاب الحكيمِ

٤ ـــ وقال فى المتقـــارب :

تقارب وهات اسقنى كأس راحٍ	وباعد وشاتك بعد السماءِ
فعولن فعولن فعـــــــولن فعولن	وإن يستغيثوا يغاثـــــوا بماءِ

وإيراد الخفاجى للحمل القرآنية الســابقة علـى نظــام تــأليف تفعيــلات بحور الشعر يمثل أصدق تمثيل توافق الأنساق الإيقاعيـــة مـــع أبنيـــة اللغـــة وتراكيبها وإن لم يكن ذلك مقصوداً لذاتـــــه .

لكن بعض التراكيب تتألف مع بعضها فتنتـج مؤلفــاً صحيحــاً نحويــاً منتظماً عروضياً مؤدياً للخطاب الشعرى ، ولا نعدم فـــى هـــذه الـــتراكيب استعمال الخصائص اللغوية المتاحة ـــ ففــــى :

كأنَكَ لَمْ تُجْرِرْ قَناةً ولَمْ تُخبِرْ	فَتاةً ولَمْ تُجْبِرْ أميراً على حُكْمِ[1] .

فالتركيب الأصلى الناسخ والخبر مركب فعلى منفـــى متعـــدد ومتماســـك بروابط العطف .

وَوَجْهُكَ لَمْ يُسْفِرْ وَنارُكَ لَمْ تُـــنِرْ

ورُمْحكَ لَمْ يَعْتَرْ وكَفُّكَ لَــــمْ تَهِــمِ[2] .

نموذج لمركب اسمى خبره فعل منفـــى متمـــاثل ومتوافـــق مـــع تفعيـــلات البيت بحيث يؤلف كل مركب مكوناً عروضياً (فعولـــــن ، مفـــاعيلن) .

---

[1] شروح سقط الزند التبريزى جـــ٣ ص٩٦٨ تحقيق طه حسين وآخرون بيـــت٤١ الدار القويمة للطباعة النشر (القاهرة) ١٣٨٣هـــ ـــ ١٩٦٤م .

[2] السابق ج٣ ص٩٦٩ ب٤٢

وهذا النمط من التراكيب شائع فى الشعر العربى مما يعد تراكيب جاهزة يستعين بها الشعراء سواء أكان هذا بقصد أم بغير قصد ، وقد يعدّلون فى بعضها فيحل مكون محل مكون آخر يتفق معه فى الصيغة الصرفية أو البنية المقطعية وعندئذ يعد التركيب مجهزاً ولكل بناء عروضى تواليف خاصة به . ولبحر مثل البسيط تركيب شائع فى الشعر العربى عموماً مثل قول الخنساء عن أخيها صخر :

حَمَّالُ ألويةٍ هبّاطُ أوديةٍ شهّادُ أنديةٍ للجيشِ جرّارُ[٣].

فالتركيب فى بنيته الأساسية خبر لمبتدأ محذوف مرجعه إلى المتحدث عنه (صخر) فأصبح التركيب مكوناً من مركبات إضافية متماثلة معدومة الروابط .

ومثله بيت تابط شراً متحدثاً عن نفسه :

حمّالُ ألويةٍ شهّادُ أنديةٍ قوّالُ محكمةٍ جوّابُ آفاقِ[٤].

والمسألة ليست شعرية فحسب فهى أيضاً موجودة فى القرآن الكريم فنظام الفواصل القرآنية قد يتطلب أحياناً حذف جزء من التركيب مثل (يا عبادى فاتقون) [٥] والأصل (فاتقونى) وهذه المسألة بالطبع تختلف فى النثر العادى أو الفنى أو النصوص المترجمة ، ولعل هذا ما جعل

---

[٣] ديوان الخنساء ص٤ ، ٥ (تماضر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد ، أنيس الجلساء فى شرح ديوان الخنساء ــ تحقيق الأب لويس شيخو ــ المطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦م .

[٤] موسوعة الشعر العربى ــ مطاوع صفدى ــ إيلى حاوى الناشر شركة خياط للكتب والنشر ــ بيروت ــ لبنان ، دار الشعب بمصر (د . ت) .

[٥] سورة الزمر ١٦ .

المنكرين[٦]. على القرآن إعجازه يحكمون بأن فيه شعراً والمسألة تختلف من حيث إن الشعر له مقومات وقواعد جمالية تختلف عنها في نص ديني كالقرآن الكريم لكنّ ادّعاء المدعين بني على أساس تركب مجموعة من المكونات التركيبية معاً لتكون مركباً ، هذا المركب الجديد يتطابق ويتوافق في حركاته وسكناته وعدد مقاطعه المغلقة والمفتوحة طويلها وقصيرها مع البنية المقطعية أو العروضية لبحر بعينه وظلوا يتتبعون تراكيب القرآن الكريم كما في (وإذا مَرُّوا بِهِمْ يَتَغَامَزُونَ) [٧]. وهذه يمكن أن تعدل إلى (بهم مروا إذا يتغامزون) وهذا التركيب يتوافق مع البنية المقطعية لبحر الوافر وتفعيلاته (مفاعلتن ، مفاعلتن ، فعولن) ولكن الصورة الأخيرة للتركيب التي افترضناها بحيث تتوافق مع البنية المقطعية للبحر لا تؤدي المضمون الذي أراده الله عز وجل لكنها تهدم الأساس الذي بني عليه الطاعنون طعنهم ، وهو أن كل مجموعة من المكونات تتركب مع بعضها بحيث توافق بنيتها المقطعية البنية المقطعية لبحر معين وعدد تفعيلاته تصبح شعراً .

وهناك احتمالات أخرى لتشكل التركيب وسيصبح حينئذ صحيحاً نحوياً ولكنه غير متوافق مقطعياً مع بنية البحر ، فمن بحر الوافر أيضاً (وَهُمْ فِي رَيْبِهِمْ يَتَرَدَّدُونَ) [٨]. فهذا التركيب يمكن أن يتحول إلى (وهم يترددون في ريبهم) لكنه غير متوافق مع بنية البحر

---

[٦] الباقلاني : نكت الانتصار لنقل القرآن ص٢٧٢ ـ ٢٨٥ ، ٢٤٩ ـ ٢٥٠ ـ تحقيق د . محمد زغلول سلام ـ منشأة المعارف ـ الإسكندرية .

[٧] سورة المطففين ٣٠ .

[٨] التوبة ٤٥ .

الوافر ويفيد مضموناً مقبولاً نحوياً ودلالياً من حيث الاستعمال في المستوى العادى على حين أنه فى تركيب قرآنى آخر (وقالوا ربّنا إنّا أطَعْنَا)[٩]. بهذا المضمون يكون متفقاً مع بنية البحر الوافر، ويمكن أيضاً أن يتفق مع البنية نفسها إذا أعيد تشكيله على النحو التالى (أطعنا ربنا إنا وقالوا) ولكنه غير صحيح نحويا ، والحقيقة أن المسألة بالنسبة للإعجاز القرآنى وهو نص فريد فى تراكيبه ودلالته ليست

مسألة قدرة تركيبية Structural Competence أو بنية مقطعية إنما هى إرادة ذات عليا لها مشيئة فى إيصال المضامين والدلالات وهى أعلم بهذه المشيئة ، وهذه المضامين والدلالات وأعلم بالنفس البشرية وتشككها وما إذا كانت موافقة لنظام الشعر أو لغيره من أنظمة المستويات اللغوية الأخرى فما شأن الهداية والعبادة والالتزام بحدود الله بما إذا كانت صيغة هذه الهداية فى أسلوب شعر أو نثر أو سجع كهّان أو مزامير ، كلاّ إنها حجج باطلة تصدّى لها كثير من علماء العربية ممن ألّف فى الإعجاز القرآنى ، فلو كانت المسألة مسألة شعر وتوافق مع البنية المقطعية لبحر معين ، فلدينا تركيب قرآنى (فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر) [١٠]. يتوافق مع البنية المقطعية لبحر الطويل، وإذا عكسنا وضع هذا التركيب (فمن شاء فليكفر ومن شاء فليؤمن) وفى هذه الحالة يصبح التركيب صحيحاً نحوياً ودلالياً ، لكن بالرغم من هذا العكس التركيبى فإن التركيب ودلالته ومقامه خاضعين لإرادة الموحى وإن كانت

---

[٩] الأحزاب ٦٧ .

[١٠] الكهف ٢٩ .

هناك تخريجات بلاغية مما عهدناه فى كتب المجاز والإعجـــاز والبلاغـــة مـــن حيـــث نسبته كل بلاغة معجزة إلى التركيب القرآنـــى[١١].

وهذا التوافق الذى أشرنا إليـــه بـــين الأنســـاق الإيقاعيـــة والنمـــاذج الشعرية ليس وقفاً على اختيارات من جمـــل القـــرآن أو كـــلام العـــرب ، وإنما هو عرف فى الاستعمال يتيحه نظام اللغة فى كل عصـــر ومـــن كـــل مستوى من مستويات الاستعمال وقد نظم الشاعر صفـــى الديـــن الحلـــى ستة عشر بيتاً تنتظم بمجموعة البحـــور الشـــعرية ، مضمنـــاً الشـــطر الأول من كل بيت اسم البحر ، ضابطاً أجزاء هذا الشطر بتفـــاعيل هـــذا البحـــر المصفوفة بالشطر الثانى للبيـــت ..

١ ـــ الطويل :

طويل له دون البحور فضـــائل

فعولن مفاعيلن فعولـــن مفـــاعل

٢ ـــ المديد :

لمديد الشعر عندى صفـــات

فاعلاتن فـــاعلن فـــاعلات

٣ ـــ البسيط :

إن البسيط لديه يبسط الأمـــل

مستفعلن فاعلن مســـتفعلن فعـــل

٤ ـــ الوافر :

بحور الشعر وافرها جميـــلٌ

مفاعلتن مفـــاعلتن فعولـــن

٥ ـــ الكامل :

كمل الجمال من البحور الكـــاملُ

متفاعلن متفـــاعلن متفـــاعل

---

[١١] نظام التراكيب وخصائصها فى شعر سقط الزند د / ممدوح عبد الرحمن ص٩٧

٦ ــ الهزج :

على الأهزاج تســـهيل

مفــاعيلن مفــاعيل

٧ ــ الرجز :

فى أبحر الأرجاز بحر يســـهل

مستفعلن مســـتفعلن مســـتفعل

٨ ــ الرمل :

رمل الأبحر يرويه الثقـــات

فاعلاتن فـــاعلن فـــاعلات

٩ ــ السريع :

بحر سريع ماله ســـاحل

مستفعلن مســـتفعلن فــاعل

١٠ ــ المنسرح :

منسرح فيه يضرب المثـــل

مستفعلن مفعـــولات مفتعـــل

١١ ــ الخفيف :

يا خفيفاً خفت به الحركـــات

فاعلاتن مستفع لـــن فـــاعلات

١٢ ــ المضارع :

تُعَدّ المضارعات

مفـــاعيل فـــاع لات

١٣ ــ المقتضب :

اقتضب كما ســـألوا

فاعلاتُ مفتَعَـــل

١٤ ــ المجتث :

إنْ جثت الحركـــات

مســـتفعلن فـــاعلات

١٥ ـــ المتقارب :

عن المتقارب قال الخليـــلُ
فعولن فعولن فعولـــن فعــولُ

١٦ ـــ المتدارك : (ويسمى الخبب ، ويســـمى المحـدث)

حركات المحدث تنتقـل
فَعلن فعلن فَعلـــن فَعــلُ

ومن الضوابط التى وضعت علَى الأَنساق الإيقاعيــة ، موضــوع هــذه الدراسة مع تراكيبها اللغويــة :

ـــ بحر الطويل :

ضابطه :

غرامى طويلٌ والصدودُ مُوَاصل **فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن**

شاهده :

وَمَنْ لَمْ يُصَانعْ فِى أُمُورٍ كثيرةٍ **يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ ويُوطَأْ بِمَنْسمِ**

ـــ بحر البسيط :

ضابطه :

يا باسطى إن وَجَدْتَ فيك مُشتَغِل **مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن**

شاهده :

والنَّفسُ كالطِّفلِ إنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ عَلى **حُبِّ الرِّضَاعِ وإنْ تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِ**

ـــ بحر الخفيف :

ضابطه :

يا خفيفاً أَلحَاظُكُمْ فَاتِكَاتٌ **فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن**

شاهده :

غَيْرُ مُجْدٍ فى مِلَّتِى واعْتِقَادِى　　نوحُ باكٍ ولا تَرَنُّمُ شادى

ـــ بحر المجتث :

ضابطه :

ما حَبَّشِنى بَارِقَاتُ　　مستفعلن فاعلاتن

شاهده :

طَابَ الهَوَى لِعَمِيدِهْ　　لَوْلاَ اعْتِرَاضُ صُدُودِهِ

ـــ بحر المنسرح :

ضابطه :

ما لا نسراح الإنسانِ مُنْتَصِرِ　　مستفعلن مفعولات مستعلن

شاهده :

لا تَسْأَلِ المَرْءَ عَنْ خَلاَئِقِهِ　　فى وَجْهِهِ شاهِدٌ من الخَبَرِ

ـــ بحر المديد :

ضابطه :

يا مَدِيداً أعينى شاخِصَاتٌ　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

شاهده :

إن دَاراً نَحْنُ فيها لَدَارُ　　لَيْسَ فيها لِمقُيِمٍ قَرَار

ـــ بحر المضارع :

ضابطه :

ألم تَضْرَعْنَا سِمَاتُ　　مفاعيلن فاع لاتن

شاهده :

أرى للصَّبَا وَدَاعا　　وما يَذْكُرُ اجْتِمَاعا

ـــ بحر المقتضب :

ضابطه :

اقتضبْ كما سألُوا مفعولاتُ مستعلن

شاهده :

أنْتُمُ الظِّلاَلُ لَنَا والْمَنَازِلُ الخُضُب

ـ بحر الوافر :

ضابطه :

لوَافِر عَبْرَتِي رَقّتْ طباعى مفاعلتن مفاعيلن مفاعى

شاهده :

ألاَ بِالصَّبْرِ تَبْلُغُ ما تُرِيدُ وبالتَّقْوَى يَلِينُ لَكَ الْحَدِيدُ

ـ بحر السريع :

ضابطه :

سارِعْ لقَتْلِي إنَّنِي قَابِل مستفعلن مستفعلن فاعلن

شاهده :

مَقَالَةُ السُّوءِ إلَى أَهْلَها أَسْرَعُ منْ مُنْحَدَرِ السَّائل

والحقيقة أن المفاتيح أو الضوابط التى وضعها علماء العربية سواء من القرآن أم من لغة الكلام العادى تفتقر إلى ما فى النماذج الشعرية من إمكانية للتماثل تركيباً وصوتاً كما فى التصريع وتفتقر أيضاً إلى اتصال التركيب النحوى كما فى التدوير .

إن دخول الشاعر فى الوزن والقافية إعلان من أول بيت فى القصيدة بمجاوزة النثر والعدول عنه وتنكّب طريقه . ولعل هذا هو الذى دفع الشاعر القديم إلى التصريع فى أول بيت من أبيات القصيدة وهو بذلك أيضاً يعقد اتفاقاً مع سامعيه على نوع المقطع الذى اختاره

للوقف عليه فى نهاية الأبيـــات المقفـــاة . وعلـــى الســـامعين أن يهيئـــوا أنفسهم لتلقـــى مشـــابهات هـــذا الصـــوت المختـــار[١٢]. وأن العـــرب استحسنت أن تكون عروض البيت مساوية لضربهـــا فـــى أول القصيـــدة وزناً وقافيةً ، استعجالاً للبيان فلا يقع فيها من التغيـــير بزحـــاف أو علـــة مفارقة ، إلا ماجاز وقوعه فـــى ضربهـــا ، وســـواءٌ عليهـــم أوقَـــعَ فـــى الضرب أم لم يقع.

فإذا نظم الشاعر فى ضربٍ عروضُه مخالفة لـــه فـــى وزنـــه بزيـــادة أو نقصان ، نقص منها أو زاد فيها حتـــى تســـاويه ، وحلاّهـــا قافيتـــه . وإذا نظم البيت الثانى فصاعداً أعادها إلى وزنها المخالف لـــه ، وعطّلهـــا مـــن قافيتـــه[١٣]. لانقضاء غرضه ويُسمّى هذا الفعل تصريعاً ، والبيـــتُ الأولُ مُصرّعـــاً .

وأما المضارع والمقتضب والمجتث فلا تصريـــع فيهـــن البتـــة . وأربعـــة فى المتقارب : الضرب الثانى للعـــروض الأولى مقصـــوراً وزنـــه فَعُـــولْ ، وضربها الثالث محذوفاً وزنه فَعَلْ ، وضربها الرابـــع الأبـــتر وزنـــه فُـــلْ ، والضرب الثانى للعروض الثانية المحذوفة المجزوءة أبتَر وزنـــه فُـــلْ .

وأما المتدارم فلا تصريع فيه البتـــة[١٤].

---

[١٢] د . محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة فى الشعر العربى ص٣٧ الخانجى بالقـــاهرة ط١ ١٩٩٠م .

[١٣] المرادى : الجنى الدانى فى حروف المعانى ٥٠٣ تحقيق د . فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل ، ط٢ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

[١٤] شفاء الغليل فى علم الخليل لمحمد على المحلى تحقيق د . شعبان صلاح ص٢٦٦ دار الجيل بيروت ط١ ١٩٩١م .

والتصريع والتقفية يوضحان القسمة الشطرية تماماً ويمنعان المنشد من إحداث تداخل نطقى بين قسمى البيت ، وإليهما يتجه الشاعر قاصداً ما يحدثان من نغم ؛ لأنهما من المكونات الإيقاعية لمطالع كثير من قصائد الشعر العربى .

والتصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته كما يقول ابن رشيق فى العمدة[١٥]. فمن الزيادة التى أحدثت الموازنة التامة بين إيقاع الشطرين قول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان

ورسم عفت آياتُه منذ أزمانِ

فقد جاءت نهاية الشطر الأول وهى المسماة بالعروض (مفاعيلن) موافقة لحق نهاية الشطر الثانى المسمى بالضرب ، وحق عروض الطويل بعيداً عن التصريع أن تكون مفاعلن لا مفاعيلن ؛ ومن هنا فقد خرجت العروض عن مسارها المرسوم لها لإحداث مساواة بين الشطرين ليس فى الكم وإنما فى الكم والكيف معاً ، فعروض امرئ القيس أوجدت قافية ثنائية المقاطع هى (فا ــ نى) فيها من حروف القافية ردف وروى ووصل وهى أصوات جرت فى العروض كما جرت فى الضرب ؛ أى أن القافية (ما ــ نى) ثنائية المقاطع أيضاً .

والتقفية ــ وهى قرين تصور التصريع فى عدم اتصال الشطرين إنشاداً ــ يتساوى فيها الضرب فى شئ إلا فى السجع خاصة كما

---

[١٥] ابن رشيق القيروانى : العمدة ١٧٣/١ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ــ ط٤ ١٩٧٢م ــ دار الجيل .

يرى ابن رشيق[١٦]، وقد خانه الكـلام فـي التعبـير عـن المماثلـة هنـا بالسجع ؛ لأن العلاقة بين الشطرين ليست علاقـة منثـور بمنثـور وإنمـا علاقة موزون بموزون . ومثال الموازنة بين الشـطرين تقفيـة قـول امـرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

فالاتساق لم يخرج بالعروض "ومنزلى" مفاعلن عن سـياقها المفـترض فـى بناء القصيدة كلها .

وقد أسهب ابن رشيق فى الحديث عـن ظـاهرة التصريـع مبينـاً أن سببها "مبادرة الشاعر القافية ليعلم فى أول وهلة أنـه أخـذ فـى كـلام موزون غير منثور"[١٧]. وهذا معناه أن التقسـيم الإيقـاعى مـع التصَريـع مطلب لأن الوصل الإنشادي الآتى من التدويـر يوحـى باتجـاه المـوزون إلى النثر أكثر من اتجاهه إلى الشـعر .

ويرى ابن رشيق أن التصريع وإن خصّ المطالع فقـد ورد أحيانـاً فـى داخل القصيدة وجاء وروده موحياً بانتقال الشاعر مـن قصـة إلى قصـة، وفى غير هذا الورود عـد وروده الداخلـى تكلفـاً ، وقـد حسـب أن كثرته فى غير موضعها أيضاً من باب التكلـف وقـد اسـتثنى مـن هـذا التكلف ما ورد من استعمال المتقدمين له ، وقـد جـاء بأبيـات لامـرئ القيس تدخل تحت باب الاستثناء يقول فيهـا :

تروح من الحى أم تبتكِـر وماذا عليك بأن تنتظـرْ

---

[١٦] ابن رشيق : العمدة ١٧٣/١ .

[١٧] ابن رشيق : العمدة ١٧٤/١ .

أمرْخٌ خيامهم أم عشـــــــر أم القلب فى إثرهم منحدر

وشاقك بين الخليط الشّطُرْ وفيمن أقام من الحىّ هِـــــــرْ

فوالى كما يقول ابن رشيق[١٨]. بين ثلاثة أبيات مصرعة فـــى القصيــدة.

والأبيات السابقة من المتقارب الذى ينـــوءُ إيقاعـــه بكـثرة اسـتعمال "فعول" عروضاً ، والتى فى ورودها عروضـــاً إيحـاء بالاتصـــال ، وهـــى تتبادل فى موقع العروض مـــع "فعـــو" المكـــان ؛ ولأن التصريـــع ينفـــى الاتصال ويطلب القطع ويحرص على الموازنة التامـــة مـــع الضـــرب ؛ فـــإن فعول لم يَعُدْ لها ورود مع الأبيات المصرعة من بحـــر المتقـــارب .

وقد حاول ابن رشيق فـــى كلامـــه عـــن التصريـــع أن يبـــين مـــذاق الشعراء فى استعمال هذه الظـــاهرة متتبعـــاً بعـــض الشـــعراء قـــائلاً فـــى بعضهم : "وأكثر شعر ذى الرمة غير مصـــرع الأوائـــل ، وهـــو مذهـــب الكثير من الفحول وإن لم يعد منهـــم لقلـــة تصرفـــه ، إلا أنهـــم جعلـــوا التصريع فى مهمات القصائد فيما يتأهبون له مـــن الشـــعر ، فـــدل ذلـــك على فضل التصريـــع"[١٩].

أما التدوير فى الشعر العمودى فهـــو أن يتصـــل الشـــطران ويندمجـــا . فإذا أردنا أن نقسم البيت المدور إلى شـــطرين فإننـــا نضطـــر إلى تقســـيم إحدى الكلمات إلى قسمين يقع كل منهما فى أحـــد الشـــطرين .

وهناك طريقتان لقراءة البيت المدور ، قـــراءة تراعـــى فيهـــا القســـمة العروضية للبيت ، فتقف بين الشطرين ، وقـــراءة لا تراعـــى فيهـــا هـــذه

---

[١٨] العمدة ١٧٥/١ .

[١٩] العمدة ج١ ص١٧٦ .

القسمة ، فتجعل الشطرين وحدة واحدة ، فإذا احتـــاج البيــت إلى وقفــة أو وقفات كان ذلك حسب المعنـــى .

وفى كلتا الطريقتين لابد أن نقرأ البيت المــدور وفــى نفوســنا نــزاع بين رغبتين : الرغبة فى قســمة البيــت إلى شــطرين تبعــاً لمــا يقتضيــه التقسيم العروضى ، والرغبة فى وصل الشـــطرين ، أو علــى الأقــل فــى وصل الكلمة التى تصل بينهما . وهذا النزاع بــين الرغبتــين هــو الــذى يجعل البيت المدور فى القصيــدة ذا تأثــير مختلــف عــن تأثــير الأبيــات الأخرى فى القصيدة نفســها[٢٠].

البيت المدور هو الذى تحوى مكوناته الداخلية كلمة تصبـــح شــركة بــين قسميه ؛ أى شطريه ـــ غير قابلة للتقسيم إنشادياً ، فحــين تصــير صيغــة من الصيغ اللغوية مقسمومة إلى قسمين : قسم يتم بــه تمــام الشــطر الأول ؛ وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثانى ، فإن هذا يعــد فــى نظــر الإيقــاع الشعرى تدويراً . فإذا ما قال أبو نـــواس :

اترك التقصير فى الشرب وخذها بنشـــاط

من كميتٍ كسنى البْرق اضاءت فى البـــواط

لِمْـــ وعَفْو الله مبذولُ غدا عند الصـــراطِ[٢١].

وهذه الأبيات من قصيدة لأبى نواس بعنـــوان "الغفــران" وهــى مــن مجزوء الرمل . وأبياته حوى كل واحد منها كلمة أضحـــتْ شــركة بــين

---

(٢٠) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد د . علــى يونــس ص٦٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

(٢١) ديوان أبى نواس تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى . دار الكتاب العربى ـــ بيروت لبنان سنة ١٩٥٣م .

حدود شطرى الرمل . فالشرب فى البيـــت الأول تتمـــم راؤهـــا إيقـــاع الشطر الأول ، ويبدأ ببائها إيقاعُ الشطر الثـــانى ، والـــبرق فـــى البيـــت الثانى أكمل إيقاع الشطر الأول راؤهـــا ، وبـــدا الشـــطر الثـــانى إيقاعـــه بقافها ؛ أما مبذول فى البيث الثالث فقد اتجهت الـــواو فيهـــا لتمـــام الأول واللام لاستهلال الثانى ؛ ومعنى ذلك أن التدوير يمثل علاقـــة اتصـــال بـــين الشطرين ؛ إذ لا يمكن الإفصاح عن نهايـــة الشـــطر الأول التـــى ترتكـــز على التفعيلة الأخيرة المسماة بـــالعروض حيـــث لا يـــروم الإنشـــاد هـــذا الفصل[٢٢].

---

[٢٢] التدوير فى الشعر دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع ص٧ د . أحمد كشـــك ط١ ١٩٨٩م .

تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الأول

(بحر الطويل)

من خلال استقراء نصوص الشـعر العربـى لاحـظ العلمـاء أن هـذا البحر يتردد بكثرة فى الشعر القديـم .

وهناك عدة تفسيرات توضح سـبب تسـميته بهـذا الاسـم ، منهـا أن تفعيلاته تبدأ بالأوتاد التى هى أطول من الأسـباب ، ومنهـا أيضـاً أنـه يعد أطول بحور الشعر من حيث إيقاعـه الموسـيقى .

وحدة الوزن الشعرى فى هذا البحـر تتكـون مـن تفعيلتـين همـا : (فعولن مفاعيلن) وتتكرر هاتان التفعيلتان أربع مرات ، فـى كـل شـطر مرتين ، فتكون عدة تفعيلاته ثمانياً ، فى كـل شـطر أربـع تفعيـلات ، ويستعمل بحر الطويل على صورة واحدة لا تنقـص تفعيلاتـه .

سمى بهذا الاسم لأنه أطول البحور الشعرية ، فليـس مـن بحـر يبلـغ عدد حروفه التى تبلغ ثمانية وأربعـين حرفـاً ، وأصـل وزن هـذا البحـر هو:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولـن مفـاعيلن

٥ + ٧ + ٥ + ٧ = ٢٤ ٥ + ٧ + ٥ + ٧ = ٢٤

إضافة إلى أن كل تفعيلة من تفعيلاته تبـدأ بوتـد ، والوتـد أطـول مـن السّبب .

وتفصيل ذلك أن :

فَعُولُن : تتكون من وتد مجموع وسبب خفيـف . (فعولـن) .

مَفَاعِيلُنْ : تتكون من وتد مجموع وسببين خفيفين . (مفـاعى لـن) .

وذكر العروضيون أنّ هذا البحر كان يسمى بـــ "الرُّكــوب" لكــثرة ما كان الشعراء يركبونه فى أشــعارهم .

ويقع فى أول الطويل الأوتاد ، والأسباب بعـــد ذلــك ، والوتــد أطــول من السبب ، فسمى طويـــلاً .

من سمات هذا البحر .

ـــ استخدمته العرب تاماً لا مجزوءاً ولا مشـــطوراً ولا منهوكــاً.

ـــ نظم منه أغلب شعراء العربية وبخاصــة الفحــول .

ضابطه أو مفتاحه :

طويلٌ له دون البحورِ فضائلُ   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أما شواهده فلا يخلو منها ديوان عربـــى :

أوزانه :

١ ـــ العروض : عروض هذا البحر ، أى تفعيلته التـــى تقــع فــى آخــر الشطر الأول من البيت لا تستعمل تامـــة ، بــل يحــذف منهــا الحــرف الخامس ، أى الياء الساكنة فتصبـــح :

مَفَاعِيلُنْ ــــــــ مَفَـــاعِلُنْ

(ـــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) ـــــ (ـــ ـــ ٥ ـــــ ـــــ ٥)

ويقال لهذا النوع من الحذف : "القبـــض" .

٢ ـــ الضرب : ضرب هذا البحر ، أى تفعيلتـــه التــى تقــع فــى آخــر الشطر الثانى من البيت ، يأتى على ثلاث صيـــغ ، وتفصيـــل ذلــك علــى النحو الآتى :

الأول : العَروض مقبوضة   والضَّـــرب صحيـــح

مَفَاعِيلُنْ ــــ مَفَــاعِلُنْ   مَفَــاعِيلُنْ

والقبض : هو حذف الحرف الخامس الساكن ، أى الياء مــن مفــاعيلن

وتسمى التفعيلة التى وقــع فيهـا القبـض مقبوضـة . ووجـه هـذه التسمية أنه لما حذف خامس الكلمة انقبض الصـوت فـى الجـزء الـذى دخل فيه ذلك بعد انبساطه . والقبض : هــو الانكمــاش .

الثانى : العروض مقبوضة   والضّــرب مقبــوض

مَفَاعِيلُنْ ــ مَفَاعِلُنْ   مَفَاعِيلُنْ ــــ مَفَــاعِلُنْ

الثالث : العَروض مقبوضة   والضــرب محــذوف

مَفَاعِيلُنْ ــ مَفَاعِلُنْ   مَفَاعِيلُنْ ــ مَفَاعِى = مَفَــاعِلْ = فَعُولُــنْ

والحذف : هو إسقاط السّبب الخفيف من مَفَــاعِيلُنْ ، فتصبــح "مَفَــاعِى"، وتُحوّل إلى "مَفَاعِلْ" بسكون اللام تسهيلاً للنطــق أو "فَعُولُــنْ" .

والتغيير الذى يعترى كلاّ من العَروض والضّرب يُطلــق عليــه "العلّــة"، وهذا التغيير يُلتزم فى القصيدة ، بمعنــى أن الشــاعر إذا جــاء بــالضّرب محذوفاً وجب عليه أن يلتزم بذلك فى جميع أبيــات القصيــدة .

حشو البيت : ونعنى بذلك جميــع تفعيــلات البيــت مــاعدا العَــروض والضّرب . ولا تبقى التفعيلات كما هى إنمــا يعتريهــا تغيــير ، ويطلــق عليه اسم "الزّحاف" ، وهو تغيير بالحذف أو بالتســكين ، يدخــل علــى الحرف الثانى من السّبب الخفيف أو السّبب الثّقيل ، ولا يلــتزم كمــا هــو فى العَروض والضّرب . ومثال ذلــك :

فَعُولُنْ : تتألف من وتد مجمـــوع (فعــو) وســبب خفيــف (لــن) . وإذا دخلها زحاف فإنّها تصبـــح : (فعــولُ) أى بحــذف النــون الســاكنة . نلاحظ أن الحذف قد دخل السبب الخفيــف فقــط .

وسمى الزّحاف بهذا الاسم لثقله ، ولأنــه إذا دخــل الكلمــة أضعفهــا بسبب نقص حروفها أو حركاتها . وفــى القــاموس : الزحــف : البعــير إذا أعيا .. يقول الأصمعى : الزحاف فى الشعر كالرخصـــة فــى الفقــه ، لا يقدم عليها إلا فقيــه[٢٣].

أجزاؤه :

يبنى بحر الطويل على تفعيلتين هما (فعولـــن مفــاعيلن) وتتكــرر هاتــان التفعيلتان مرتين فى كل شـــطر .

استعمالاته :

يستعمل بحر الطويل على ثلاث هيئات هــــى :

(١) الاســـتعمال الأول :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويتميز هذا الاستعمال بأن عروض البيت (مقبوضة) وكذلـــك الضــرب

شاهده :

يمكن أن نمثل لهذا من الاستعمال بقول بشـــار :

إذا كنت فى كلّ الأمور معاتبا   صديقك لم تلق الذى لا تعاتبه

تقطيعه :

[٢٣] ابن رشيق القيروانى : العمدة ٢٧٦/١ .

التقطيع اللفظى : ـــ

إذا كنت فى كلل لأمورْ معاتبن   صديقك لم تلق للذى لا تعاتبه

(إذا كن)(ت فى كلل)(أمور)(معاتبن)   (صديق)(كلم تلقــل)(لــذى لا)(تعاتبــه)

(ـــ ـــ ه ـــ ه)(ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه)(ـــ ـــ ه ـــ ؟)(ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه)(ــــ ـــــ ه

ـــ ؟)(ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه)(ـــ ـــ ه ـــ ه) (ـــ ـــ ه ـــــ ـــــ ه)

(فعولن) (مفاعيلن) (فعول) (مفاعلن) (فعول) (مفاعيلن) (فعولـــــن) (مفـــاعلن)

ملحوظة : عند التحويل مــــن الكتابـــة الإملائيـــة إلى الكتابـــة الصوتيـــة سقطت الألف من (الأمور) لأنها قمرية ، وفـــى كلمـــة (الـــذى) ضعفنـــا اللام وأسقطنا الألف لأنها قمرية وقد حـــدث فـــى التفعيلـــة الثالثـــة مـــن الشطر الأول حذف الحرفْ الخامس من التفعيلـــــة فتحولـــت (فعولـــن) إلى (فعول) ومثلها التفعيلة الأولى من الشـــطر الثـــانى .

٢ ـــ ستبدى لك الأيّام ما كنت جاهلاً   ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

٣ ـــ ومنْ هابَ أسبـــــابَ المنايا ينلْنه   وإن يرقْ أسباب السّماء بسلّم

٤ ـــ وحاملةً راحاً علـــــى راحة اليدِ   مورّدةً تسقـــــــــى بلون مُورّدِ

٥ ـــ وليلٍ كموج البحـــــر أرضى سدولهُ   علىّ بأنوا ع الهمـــــــــــوم ليبتلى

الاستعمال الثانى :

فعولن مفاعيلن فَعُولِن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فَعُولن مفاعيلن

ومن ذلك قول المتنبـــى :

١ ـــ وما الخوف إلاّ ما تخوفه الفتـــى   ولا الأمنُ إلاّ ما رآهُ الفتى أمَنَـــا

وملخوف إللا ما تخووفه لفتـــى   وللأمن إللا ما رأاه لفتى أمنـــا

(وملخو)(ف إللا ما)(تخوو)(فهلفتـــى)   (وللأم)(ن إللا ما) (رأاهل)(فيتأمنـــا)

(ـــ ـه ـه)(ـــ ـه ـه ـه ـه)(ـــ ـه ـــ   (ـــ ـه ـه)(ـــ ـه ـه ـه ـه)(ـــ ـه ـــ ـه ـــ

؟)(ـــ ـه ـــ ـه)   ه)(ـــ ـه ـه ـه)

فعولن مفاعيلن فعول مفـــاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفـــاعيلن

نلاحظ أنه حدث فى التفعيلـــة الثالثـــة مـــن الشـــطر الأول حـــذف الحرف الخامس (فعولن) فصارت (فعول) . كما نلاحـــظ أن الألـــف فـــى (ما) حذفت وذلك لأن (ال) فـــى كلمـــة (الخـــوف) قمريـــة فحذفـــت الألف وبقيت اللام ساكنة فالتقى ســـاكنان فحـــذف الأول وفـــى مقـــابل هذا الحذف ضعفت كلمة (إلا) فصارت (إلـــلا) كمـــا فككنـــا تضعيـــف الواو فى (تخوفه) فصارت (تخو + وفـــه) وحذفـــت الألـــف (الفتـــى) لأن اللام قمرية . وفى الشطر الثانى حدث أن حذفنا الألـــف فـــى (لا) لأنهـــا التقت باللام القمرية الساكنة فى قول الشـــاعر (الأمـــن) كمـــا ضعفـــت اللام فـــى (إل + لا) كمـــا فكـــت المـــدّة فـــى (رآه) فصـــارت (رأاه) وحذفت الألف من الفتى لأن اللام قمريـــة .

٢ ـــ أبا منذر كانت غروراً صحيفتـــى   ولم أعطكم بالطوع مالى ولا عرضـــى

٣ ـــ ولكنْ إذا حُمَّ القَضَاءُ على امْـــرِئٍ   فَلَيْسَ لَهُ بَرِّيَقيه ولا بَحْـــرُ

٤ ـــ أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنـــا   وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدو اشـــدوا

٥ ـــ ومصّرع هذا النمـــط :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فَعُولن مفاعيلن

والتصريع : أن تتفق العروض مع الضرب فتكـــون التفعيلـــة الأخـــيرة مـــن كل شطر مفاعيلن ، وهذا لا يكون غالباً إلا فـــى أول القصيـــدة ولا يـــلزم

فى باقى الأبيات . ومنه مطلع نونية المتنبى التى ورد منهـا البيـت السـابق والذى يقول فيه :

٥ ــ نزور دياراً ما نحبُّ لَهَا مغنـــى ونسأل فيها غير سكّنها إلاذنـــا

فالعروض (مفاعيلن) والضرب (مفـــاعيلن) .

والبيت المصرع : هو الذى يختلف فيه وزن العروض عـــن بــاقى الأبيــات ، ليناسب قافية الضرب ووزنه ، فالعروض فى البيــت الســابق "مفــاعلن" وفى هذا البيت "مفاعيلن" ، وهو يختلف عن البيت المقفـــى الـــذى تتفـــق فيه العروض مع الضرب وزناً وقافيـــة .

الاستعمال الثالث :

ويكون الضرب فيه محذوفاً تصير فيـــه مفــاعيلن : مفـــاعى ، وتحـــول إلى فعولن ، كقوله :

١ ــ أقيموا بنى النّعمان عنّا صدوركمْ وإلاّ تقيموا صاغرين الرّؤوسا

أقيمو بن نعمان عننا صـــــدوركمْ وإللا تقيمو صاغرين ررؤوسا

(أقيمو) (بننعما)(نعننا)(صدوركم) (وإللا) (تقيموصا) (غرين ر)(رؤوسا)

(ـــهـــه)(ـــهــهـــهـه)(ـــهـــه)(ـــهــهـــه)(ـــهـــه)(ـــهــهـــهـه)(ـــهـــه)(ـــهــه)

فعولن مفاعيلن فعولن مفــــاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعى

٢ ــ منّعمة لا يستطاع كلامهـــــا على بابها من أن تزار رقيبُ

٣ ــ تقول التى من بيتها خف محملى عزيز علينـــــا أن نراك تسير

٤ ــ أَشَاقَكَ مِنْ أُمِّ الوليـــدِ رُبُوعُ بِلاَقِعُ مَا مِنْ أَهْلِهِنَّ جَمِيـــعُ

٥ ـ أفيقوا وإن جَلَّ المُصـابُ أفيقوا   وصُونوا عُيـونًا للدّماءِ تُريقُ

وأنواع الزّحاف في بحر الطّويل هـي :

١ ـ **القَبْضُ** : حذف الخامس الساكن مثـل :

فَعُولُنْ ــــــــ فَعُـولُ

مَفَاعِيلُنْ ــــــــ مَفَـاعِلُنْ

وهذا النوع من الزّحاف حسـن .

٢ ـ **الكَفُّ** : حذف السابع الساكن مـن مفـاعيلن :

مَفَاعِيلُنْ ــــــــ مَفَـاعِيلُ

يقول صاحب اللسان : "سمي بهذا الاسم علـى التشـبه بكُفّـة القميـص التي تكون في طرف ذيلـه . وتقـول : كففـت الثـوب أي : خِطْـتَ حاشيته" . ويضيف قائلاً : "والمكفوف فـي عِلـل العَـروض "مفـاعيلُ" كان أصله "مفاعيلن" ، فلما ذهبت النون قال الخليـل : هـو مكفـوف .

وهذا النوع من الزّحاف قبيـح .

٣ ـ **المعاقبة** : إما بـالقبض وإمـا بـالكف ، بمعـى آخـر : ألا يقـع الزحاف في سببين متجاورين معاً ، سواء أكان فـي تفعيلـة واحـدة ، أم في تفعيلتين متجاورتين ، ومن الممكـن أن يعـتري الزّحـاف أحدهمـا ، أو أن يسلما معاً ، مثل : مَفَاعِيلُنْ : تتكون مـن وتـد مجمـوع وسـببين خفيفين . فلا يجوز القبض بحذف الخامس الساكن ، وهـو ثـاني السـبب الأول والكف بحذف السـابع السـاكن وهـو ثـاني السـبب الثـاني ، والحرفان هما : الياء والنون ، فتصبح التفعيلـة :

مَفَاعِيلُنْ ــــــــ مَفَـاعِلُ

ولكن يجوز أن تصبح :

مَفَاعِيلُنْ ـــــــــ مَفَاعِلُنْ أو مَفَاعِيلُ

٤ ـ **الخَرْمُ أو الثَّلْمُ** : وهو حذف أول الوتد المجموع في صدر المِصْراع الأول أو الثاني ، وهو قبيح . ولعل وجه التسمية في هذا أن الثّلم هو الخلل . تقول : ثَلَمِ الإناء : كسره من حافته . والخرم : الثّلم ، يقال ما خَرَمْتُ منه شيئاً : أي قطعت .

ومثال ذلك :

فَعُولُنْ ـــــــــ عُولُنْ = تنقل إلى : فَعْلُنْ

وقد أنكره الخليل لقلته ، فلم يجزه ، وأجازه الأخفش .

٥ ـ **الثَّرمُ** : ما اجتمع فيه القبض والخَرْم ، ووجه التسمية على التشبيه بالأثرم من النّاس . والأثرم الذى كسرت سنّه . ومثال ذلك :

فَعُولُنْ ـ مثلومة ـ عُولُنْ ـ مقبوضة ـ عُولُ . وتنقل إلى فَعْلُ.

وورد الثرم في الشعر قبيح . يقول ابن رشيق عن الثرم والخرم : "هذان عيبان تدلّك التسمية فيهما على قبحهما ، لأن الخرم في الأنف، والثرم في الفم ، وإنما كانت العرب تأتي به ، لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر ، ثم يرى فيه رأياً ، فيصرفه إلى جهة الشعر ، فمن ها هنا احتُمِل لهم ، وقُبح من أفعال غيرهم"[٢٤].

نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام

(١) على العروض المقبوضة والضرب التام قول الشاعر :

---

[٢٤] العمدة ١/٢٧٧ .

وروضة ورد حُفّ بالسوسن الغض   تحلت بلون السام والذهب المحض
رأيت بها بدراً على الأرض ماشياً   ولم أر بدراً قط يمشى على الأرض
إلى مثله فلتصبُ إن كنت صابياً   فقد كاد منه البعض يصبو إلى البعض
وقل للذى أفنى الفؤاد بحبّه   على أنه يجـــــزى المحبّة بالبُغض
أبا مُنذر أفنيت فاستبق بعضنا   حنانيك بعض الشر أهون من بعض

(٢) وعلى العروض المقبوضة والضرب المماثل لها قـــول الشـــاعر :

وحاملةً راحـــــاً على راحة اليدِ   مورّدةٌ تسقى بلـــون مُـــورّدِ
متى ما ترى الإبريـــق للكأس راكعاً   تصلى له من غير طُهر ونسْجُـــــد
على ياسمين كاللجين ونرجـــــس   كأقراط دُرّ فى قضيب زبرجـــــد
بتلك وهذى فالْهُ ليلَك كلـــــــه   وعنها فسل لا تسأل الناس عن غد
ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا   ويأتيك بالأخبـــــار من لم تزوّد

(٣) وعلى العروض المقبوضة والضرب المحذوف قـــول الشـــاعر :

أيقتُلنى دائى وأنت طبيبى   قريب وهل من لا يرى بقريب
لئن خُنت عهدى إننى غير خائن   وأى محب خان عهد حبيب
وساحبة فضل الذيول كأنها   قضيب من الريحان فوق كثيب
إذا ما بدتْ من خدرها قال صاحبى   أطعنى وخذ من وصلها بنصيب
وما كل ذى لب بمؤتيك نصحه   ولا كل مُؤت نصحه بلبيب

ومما ورد فى الاستعمال العربى على كافـــة الأضـــرب :

ـــ قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل
ـــ وقال أصيحابـــى الفرار أو الردى   فقلت هما أمران أحلاهمـــا مر

ـــ لخولة أطلال ببرقة ثهمـــــد | تلوح كباقى الوشـــم فى ظاهر اليد
ـــ لئن خنت عهدى إننى غير خائـــن | وأى محب خان عهـــد حبيب
ـــ لقد فضلت ليلى على الناس مثلما | على ألف شهر فضلت ليـــلة القدر
ـــ عفَا اللهُ عن ليلى الغداةَ فإنها | إذا وَلِيَتْ حُكمـــــاً علىّ تجورُ
ـــ أبا مُنذرٍ أفنَيتَ فاستَبق بعضنَا | حَنَانَيكَ بعضُ الشرِ أهـــونُ من بعضِ
ـــ إذا حلَّ فى أرضٍ بناها مدائناً | وإنْ حَلّ عن أرضٍ ثوَتْ وهـــىَ بلقعُ
ـــ وقائلة : "ماذا دهاكَ ـــ تعجباً . | فقلتُ لها : "يا هذه أنتِ والدهـــرُ !"
ـــ لَعمرُكَ ما الأبصار تنفع أهلها | إذا لم يكن للمبصـــرين بصـــائرُ
ـــ أتترِكُ إيتانَ الزيـــــارةِ عامداً | وأنتَ عليها ، لو تشـــاء ، قدير ؟
ـــ ونحن أناسٌ لا توســـــط عندنا | لنا الصـــدر دون العالمين أو القبرُ
ـــ ومن مذهبى حُبّ الديار لأهلها | وللناس فيمـــا يعشقون مذاهبُ
ـــ وداع دعانـــــى ، والأسنّةُ دُونَهُ | صَبَبْتُ عليه بالجـــواب جوادى
ـــ رَضيتُ لنفسى : "كان غيرَ موفَّـــقٍ"
ولم ترضَ نفسى : "كان غـــيرَ نجيـــب"
ـــ ذرينى فإنّ البخلَ لا يُخلد الفتى | ولا يُهلك المعروفُ من هو فاعله
ـــ سآتى جميلاً ، ما حَييتُ ، فإننـــى | إذا لم افدْ شُكراً ، أفدتُ به أجْرا

يقول البارودى :

هو البين حتى لا سلامٌ ولا ردُّ | ولا نظرة يقضى بها حقّه الوجدّ
لقد تعب الوابور بالبين بينهم | فساروا ولازموا جمـــالا ولا شدوا
سرى بهمُ سير الغمام كأنمـــا | له فى / تنائى كلّ ذى خلّة قصـــد

وقال قيس بن الملوح :

لقد فُضّلت ليلى على الناس مثلما	على ألف شهر فضّلت ليلة القدرِ
تداويت من ليلى بليلى من الهوى	كما يتداوى شارب الخمر بالخمر
إذا ذكرت يرتاح قلبي لذكرها	كما ينتشي العصفورُ من بَلَل القَطْر

وقال أبو الطيب :

وفتانة العينين قتالة الهــوى	إذا نفحت شيخا روائحها شــبا
فيا شوق ما أبقى ، ويالى من النــوى	ويا دمع ما أجرى ويا قلب ما أصبــى

وقال قيس بن الملوح :

يقولون ليلى بالعراق مريضــة	فياليتنى كنت الطبيب المداويــــا
عليّ لئن لاقيت ليلى بخلــوة	زيارة بيت الله رجلان حافيــا
فيارب إذ صيرت ليلى هى المنــى	فزنّى بعينيها كما زنتها ليــــا

وقال بشار :

إذا أنت لم تشرب مراراً على القــذى	ظمئت وأى الناس تصفو مشــاربهْ
ومن ذا الذى ترضى سجاياه كلهــا	كفى المرء نبلا أن تعد معايبــــــه

وقال البارودى :

سواى تبحنان الأغاريد يطــربُ	وغيرى باللذات يلهو ويلعــبُ
وما أنا ممن تأسر الخمــــر لبــه	ويملك سمعيه اليراع المثقــب
ولكن أخوهم إذا ما ترجحــت	به سورة نحو العلا راح يــد أب
نفى النوم عن عينيه نفى أبيــــه	لها بين أطراف الأسنّة مطلــــب
بعيد مناط الهمّم فالغرب مشــرق	إذا ما رمى عينيه والشـرق مغــرب

ومن تكن العلياء همة نفســـــــه   فكل الذى يلقاه فيهـــا محببُ

ويقول شاعر :

لهمدان أخلاق ودين يزينهم   وبأس إذا لاقَوْا وحسنُ كلامِ

فلو كنت بوابا على باب جنة   لقلت لهمدانَ : ادخلوا بسلام

ويقول آخر :

أرى الناس أعدائى إذا زورّ جانبى   ودكت جبال الحادثات جبالى

فليس أبى فى الحادثات أبى كما   عهدت ، ولا خالى هنالك خالى

ويقول شوقى :

يمد الدّجى فى لوعتى ويزيـــــــدُ   ويبدئ بثى فى الهوى ويعيدُ

إذا طال واستعصى فما هى ليلة   ولكن ليال مـــــــا لهن عديد

أرقت وعادتنى الذكرى أحبتـــى   شجونٌ قيامٌ بالضــــــلوع قعود

ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف   عليه قديم فى الهوى وجديد

لقيت الذى لم يلق قلب من الهوى   لك الله يا قلبى أنت حديد ؟!

ـــ يقول جميل بن معمـــر :

ألاليت أيام الصفاءِ جديدُ   ودهراً تولّى يا بثَينَ يعــــــودُ

فنغنى كما كنا نكون وأنتمُ   صديقٌ ، وإذ ما تبذلين زهيدُ

ـــ ويقول خراشة بن عمرو العبســـى :

فلا قوم إلاّ نحن خيرٌ سياسةً   وخيرٌ بقيــــــات بقينَ وأوّلا

وأطول فى دار الحفاظِ إقامةً   وأربط أحلاماً إذ البقل أجْهَلاَ

وأكثر منا سيداً وابـــن سيد   وأجدر منا أن يقـــول فيغفلا

قُروم نمتنا فى فروع قديمـــــةٍ | بحيث امتناع المجــــد أنْ يتعلّا

ـــ ويقول طرفة بن العبــد :

فيالك من ذى حاجة حيل دونها | وما كل ما يهوى امرؤ هو نائله

ـــ ويقول علقمة بن عبـــدة :

فإن تسألونى بالنساء فإننى | بصير بأدواء النساء طبيبُ

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله | فليس له من ودّهنّ نصيبُ

يُردن ثراء المال حيث علمنه | وشرخ الشباب عندهن عجيبُ

ـــ ويقول ابن زيـــدون :

حمدتم من الأيام لين خلالها | وسرتكم الدنيا بحسن دلالها

مؤمّنة من عتبها وملالـــــها | ولا زال منكم ، لابس من ظلالها

ـــ ويقول السموءل :

إذا المرء لم يدنس مــــن اللؤم | عرضه فكلُّ رداءٍ يرتديــــه جميلُ

وإن هو لم يحملْ على النفس | ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيلُ

تُعيّرنا أنّا قَليـــــــلٌ عديدُنَا | فقلت لها : إنّ الكرام قليــــــلُ !

وما قل من كانت بقاياه مثلنا | شباب تسامى للعُلى وكهـــولُ

تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثانى

(بحر المديد)

من الأبحر القليلة الاستعمال ، وعلل ذلك العروضيون بـأن فيـه ثقـلاً في إيقاعه الموسيقى .

نلاحظ أن هذا البحر يتكون من ستة أجزاء ، وأصله فـى الدائـرة ثمانيـة أجزاء ، وهو على النحو الآتـى :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ولا يستعمل هذا البحر إلا مجـزوءاً . واسـتعماله قليـل ؛ إذا مـا قيـس بالبحور الأخرى كالطويل والبسـيط .

تفاعيله :

فاعلاتن : تتكون من سبب خفيف فوتد مجموع فسـبب خفيـف .

فاعلن : تتكون من سبب خفيف فوتـد مجمـوع .

وهو بحر هادئ ، ذو رزانة ظاهرة ... ومن الغريب أن غـير واحـد مـن العروضيين كرهه دون ما يدعو إلى الكره ، على أن كل مـا نظـم علـى وزنه أو جلّه عرفت فيه الجزالة والأناقة وجـودة العبـارة ، وقلّمـا يـرى في المديد ما هو ركيك ممجوج أو مكسور أو ضحـل المـاء"(٢٥).

سُمّى هذا البحر (مديداً) لامتداد سببين خفيفين فى كـل تفعيلـة مـن تفاعيله السباعية ، وقيل لامتداد الوتد المجموع فى وسـط أجزائـه .

---

(٢٥) جلال الحنفى : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ، ص٢٨٧ ــ مطبعة العانى ، العراق ١٩٧٨م

وهذا البحر قليل الاستعمال ، قياساً مع البحـــور الشـــائعة الأخـــرى .

وهو من البحور القصيرة التى تصلح للغزل والغنـــاء والأناشـــيد .

سمى الخليل المديد مديداً لتمدد سباعيه حول خماسيه وسمـــى المديـــد مديـــداً لأن الأسباب امتدت فى أجزائه السباعية فصار أحدهمـــا فـــى أول الجـــزء والآخر فى آخره ، فلما امتدت الأسباب فى أجزائه سمـــى مديـــداً.

ـــ ضابطه أو مفتاحـــه :

لمديد الشّعر عندى صِفاتُ	**فاعلاتن فاعلن فاعلاتن**

أوزانه :

أجزاء المديد ستة وهـــى :

فاعلاتنْ فاعلنْ فاعلاتنْ	**فاعلاتنْ فاعلنْ فاعلاتنْ**

وللمديد ثلاثة أعارض ، وأربعة أضـــرب :

١ ـــ العروضة الأولى صحيحـــة : فـــاعلاتنْ ولهـــا ضـــرب مثلهـــا ـــــ فاعلاتنْ.

٢ ـــ العروضة الثانية محذوفة : فاعلن ـــ عـــوض فـــاعلا .

ولها ثلاثة أضرب : مقصورٌ ـــ فاعلانْ ـــ ومحـــذوف مثلهـــا وأبـــتر ـــــ فعْلنْ.

الاستعمال الأول :

١ ـــ العروض الصحيحة وضربها مثلهـــا ، كقولـــه :

با لبكر انشروا لى كليبا	**يا لبكر أين أين الفـــرار ؟**
يا لبكرن إنشرو لى كليـــبن	**يا لبكرن أين أين لفـــرارو**

(يا لبكرن) (إنشرو) (لى كليـــبن) (يا لبكرن) (أين أى) (نلفـــرارو)

(ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه)(ـــ ه ـــ ه)(ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ (ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه)(ـــ ه ـــ ه)(ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ

ـــ ه ـــ ه) ـــ ه ـــ ه)

فاعلاتن فاعلن فـــاعلاتن فاعلاتن فاعلن فـــاعلاتن

نلاحظ أن ألف الوصل فى فعل الأمـــر (انشـــروا) تحولـــت إلى ألـــف قطع أى همزة لأنها تبدأ التفعيلـــة الجديـــدة وهكـــذا الأمـــر فـــى بدايـــة الأبيات سواء فى ألف الوصـــل أو (ال) للتعريـــف كمـــا نونـــت كلمـــة (بكر) فى الشطرين .

٢ ــ إن داراً نَحْنُ فيها لَـــدَارُ ليس فيها لِمُقيمٍ قرار

٣ ــ يا طويل الهجر لا تنس وصلـــى واشتغالى بك عن كل شـــغلى

٤ ــ ولقد لاموا فقلتُ : دعونـــى إنَّ من تنهون عنه حبيـــبُ

٥ ــ يا هلا لا فوق جيد غـــزال وقضيباً تحته دعصُ رمـــلِ

الاستعمال الثانى :

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

ونلاحظ فى هـــذا النـــوع أن العـــروض جـــاءت (محذوفـــة) وكذلـــك الضرب.

شاهده :

ومن أمثلة هذا النوع قول الشـــاعر :

اعلموا أنّى لكم عاشقٌ حاضرٌ ما كنت أو غـــائبٌ

إعلمو أننى لكم عاشقن حاضرن ما كنت أو غـــائبن

(إعلمو أن) (نيلكم) (عاشـــقن) (حاضرن ما) (كنت أو) (غـــائبن)

(ـــ٥ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥)

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

نلاحظ أنه لم يحدث تغيير فى البنية العروضية ولكـــن حـــدث التعديـــل فى البنية اللغوية فتحولت ألف الوصـــل فـــى فعـــل الأمـــر (اعلمـــوا) إلى همزة قطع كما ضعفنا النون فـــى (إنّـــى) بالإضافـــة إلى تنويـــن الأسمـــاء (حاضر + عاشق + غـــائب) .

٢ ــ أيها العذّال لا تعذلوا إنّما النصحُ لمن يقبـــــــلُ

٣ ــ غفل الربع عن السائل وعن الساكن والرحـــــل

٤ ــ وأتانا وهو منحـــــــزقٌ وبغال الحىّ لم ترحـــــــل

٥ ــ ما لهذا الليل لا ينقضى طال ليلى والهوى أطولُ

الاستعمال الثالث :

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلان

ونلاحظ فى هذا الاســـــتعمال أن العـــروض (محذوفـــة) حيـــث تحولـــت (فاعلاتن) إلى (فاعلن) وجاء الضرب (مقصـــوراً) شـــاهده :

ومن أمثلة هذا النوع :

١ ــ لا يغرّن امرأ عيشُـــه كلّ عيش صائر لـــلزّوال

لا يغررنن مرأن عيشهو كلل عيشن صائرن لـــززوالْ

(لا يغررن) (نمر أن) (عيشـــهو) (كللعيشن) (صائرن) (لـــززوال)

(ـــ٥ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥) (ـــ ـــ٥ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥) (ـــ

٥ــــ٥) ٥ــــ٥٥)

فاعلاتن فاعلن فاعلن **فاعلاتن فاعلن فاعلان**

نلاحظ عدم حدوث تغيير فـــى البنيـــة العروضيـــة لحشـــو البيـــت أو عروضه بينما التغيير فى الضـــرب حيـــث زاد حـــرف ســـاكن فتحولـــت (فاعلن) إلى (فـــاعلانْ) .

٢ ــ يا وميض البرق بين الغمام	**لا عليها بل عليك السلامْ**
٣ ــ يا ضعيف العقل والرأى يا من	**لا يطيق الحرب يوم النزال**
٤ ــ تحسب الهجر حلالاً لهـــــا	**وترى الوصل عليها حرام**
٥ ــ اسمعوا منى حديثا لكـــــم	**حالما مثل حديث الخيـــال**

الاستعمال الرابع :

فاعلاتن فاعلن فاعلن **فاعلاتن فاعلن فاعل**

ونلاحظ هنا أن العروض (محذوفة) . أما الضرب فلحقـــه البـــتر .

شاهده :

ونمثل لهذا النوع بقول الشـــاعر :

١ ــ وظباءٌ من بنى أســـدٍ	**بهواها القلب مأهولُ**
وظباءن من بنى أسدن	**بهواها لقلب مأهولو**
(وظباءن) (من بنى) (أســـدن)	**(بهواهل) (قلبمأ) (هولـــو)**

(ــ٥ــــ٥ــ٥) (ــ٥ــــــ٥) (ـــ (ــ ـــ٥ــ٥) (ــ٥ـــ٥) (ـــــ٥

ـــــ٥) ـــــ)

فاعلاتن فاعلن فعلـــن **فاعلاتن فاعلن فـــاعلُ**

نلاحظ تغييراً فى كـــل مـــن البنيـــة العروضيـــة والـــتركيب اللغـــوى فنلاحظ التنوين فى (ظباءٌ + أسدٍ) كما نلاحـــظ أن الألـــف فـــى كلمـــة (بهواها) قد حذفت لأنها التقت مع الساكن الثانى وهـــو الـــلام القمريـــة فى كلمة (القلب) فالتقى ســـاكنان فحـــذف الأول .

ونلاحظ أن التفعيلة الأولى حدث فيهـــا خـــبن فتحولـــت (فـــاعلاتن) إلى (فعلاتن) كما تحولت عروض البيـــت (فـــاعلن) إلى (فعلـــن) وحـــدث الأمر نفسه فى الشطر الثانى غير أن الضـــرب حـــدث فيـــه البـــتر وهـــو حذف الحرف الأخير من (فاعلن) التى سكنت لامهـــا وقـــد كـــانت فـــى الأصل (فاعلاتن) فطرأ عليها الحذف وصـــارت (فـــاعلن) التـــى تحولـــت إلى (فاعلْ) والحقيقة أن إيراد كتب العروض لصيغة (فـــاعل) لا مـــبرر لـــه إذ إنها (فعْلن) أى أنها سببان خفيفان خصوصاً أنهـــم أقـــروا ورود البـــتر فيها أى حذف النون وتسكين اللام وإيراد الصيغـــة علـــى نحـــو (فـــاعل) يشككّ فى أن اللام متحركة وإيراد النون فى نهايـــة التفعيلـــة بـــدلاً مـــن اللام يشير إلى السكون دون لبس ولهذا أقـــترح أن يـــرد الضـــرب علـــى هيئة (فعلن) وليس (فاعل) التى تحتمل ورود الحركة كمـــا يحـــدث ذلـــك على نطاق واسع فى الشعر الحر خصوصاً عند الشاعر أمـــل دنقـــل وغـــيره من شعراء جيله والشعراء المعـــاصرين .

٢ ــ رب ناربت أرمقهـــــا　　　تقضم الهندى والغـــــارا

٣ ــ إنما الزلفاء يا قوتـــــــه　　　أخرجت من كيس دهقانِ

٤ ــ قد أصاب القلبُ من نعمٍ　　　سقم داءٍ ليس كالسقـــمِ

٥ ــ إن نعماً أقصدت رجـــــلاً　　　أمناً بالخفيف إذ ترمـــــى

الاستعمال الخامس :

فاعلاتن فاعلن فعلن   فاعلاتن فاعلن فعلن

ونلاحظ هنا أن العروض لحقها الحذف والخبن وكذلك الضرب .

١ ــ غيرُ مأسوفٍ على زمَنٍ	يَنْقضى بالهمّ والحزَنِ
غيرُ مأسوفن على زمنن	ينقضى بلهم ولحزَنى
(غيرُ مأسو) (فن على) (زمنن)	(ينقضييل) (همم ول) (حزَنى)
(ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) (ــ ٥ ــ ــ ٥) (ــ ــ ــ ٥)	(ــ ــ ٥ ــ ٥) (ــ ٥ ــ ٥) (ــ ــ ــ ٥)
فاعلاتن فاعلن فعلن	**فاعلاتن فاعلن فعلن**

نلاحظ التنوين فى (مأسوف + زمن) والإشباع أى إطالة الحركة (الحزن) مع تحريك الزاى ، أما فى البنية العروضية فالتغيير فى كلٍ من العروض والضرب أى نهايتى الشطرين فالعروض والضرب محذوفة مخبونة .

٢ ــ ذاد ورد الغيّ عن صدرهْ	فارعوى واللهو من وطرهْ
٣ ــ صارَ جداً ما مزحْتُ بهِ	رُبّ جّدٍ جَرّهُ اللعبُ
٤ ــ إنّ هذا الليلَ قد غَسَقَا	واشتكيتُ الهَمّ والأرَقَا
٥ ــ إنما الدنيا أبود لف	بين باديه ومحتضره

الاستعمال السادس :

فاعلاتن فاعلن فعلن   فاعلاتن فاعلن فعلن

والفرق بين هذا الاستعمال والاستعمال السابق أن الضرب (فعلن) لحقه البتر وجاء بتسكين (العين) فى (فعْلن) .

وهذا الضرب تم توليده من الاستعمال الرابع ولا فرق بينهما لأن الضرب مكون من سببين خفيفين فلا فرق بين أن تكون الصيغة (فاعل) أو تكون (فعْلن) .

شاهده :

ومن أمثلة هذا النوع :

١ ـ أنضجت نار الهوى قلبي　　　ودموعي تطفئ النارا

أنضجت نار لهوى قلبي　　　ودموعي تطفئ ننارا

(أنضجتنا) (رلهوى) (قلبي)　　　(ودموعي) (تطفئن) (نارا)

(ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥) (ـ ـ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ـ ٥

٥ ـ ٥)　　　ـ ٥)

فاعلاتن فاعلن فعلن　　　فاعلاتن فاعلن فعلن

نلاحظ فى التركيب اللغوى حذف الألف فى كلمة (الهوى) كما حذفت (ال) فى كلمة النار لأنها شمسية ، كما نلاحظ أن كلاً من العروض والضرب تحولت من (فاعلن) إلى (فعْلن) بسكون العين .

نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام

١ ـ على العروض الأولى الصحيحة والضرب المماثل لها:

يا كثير الهجر لا تنس وصلى　　　واشتغالى بك من كل شغلى

يا هلا لا فوق جيد غزال　　　وقضيباً تحته دعص رمل

لا سلت عاذلتى عنه نفسى　　　أكثرى فى حبّه أو أقلى

شادنٌ يزهى بجد وجيد　　　مائس فاتن بحسن ودَلّ

٢ ــ على العروضة الثانية المحذوفة والضــــرب المقصــــور :

يا وميض البرق بين الغمام	لا عليها بل عليك السلام
إن فى الأحداج مقصـــــورة	وجهها يهتك سِتر الظلام
تحسب الهجر حلالاً لهـــــــا	وترى الوصل عليها حرام
ما تأسّيك لدار خلـــــــــت	ولشعبٍ شتْ بعد التئـــــام
إنما ذكرُك ما قد مضـــــــى	ضلّة مثل حديث المنـــــام

٣ ــ على الضرب المحذوف مع العروضـــة الثانيـــة :

عاتبٌ ظَلْت له عاتبـــــــاً	رُبَّ مطلوب غدا طالبـــاً
من يتبْ عن حبّ معشوقه	لست عن حبى له تائبـــــا
فالهوى لى قَـــــــدَرٌ غالِب	كيف أعصى القدرَ الغالبـــــا
ساكِن القصر ومن حلّه	أصبح القلب بكم ذاهباً
اعلموا أنى لكم حافِظ	شَاهداً ما عشتُ أو غائباً

٤ ــ على العروضة الثانية مع الضرب الأبــــتر :

أى تُفاح ورُمّـــــــــان	يُجتنى من خيط ريحـــــــانِ
أىُّ ورد فوق خـــــــدٍّ	بدا مستنيراً بين سُوسان
شادنٍ يُعبد فى روضـــــــــة	صيغ من در ومَرجـــــــان
من رأى الزلفاءَ فى خلـــــوة	لم يرَ الحدّ على الزانـــــــى
إنما الزلفاءُ يا قوتـــــــــة	أُخرِجَتْ من كيس دَهقان

٥ ــ على العروضة الثالثة المخبونة مع الضرب الممـــاثل لهـــا:

مِن مُحبّ شفه سقمـــــــه	وتلاشى لحمه ودمـــــــه

كاتبٌ حَنّتْ صحيفتـــــه وبكى من رحمة قلمُـــــه
يرفع الشكوى إلى قمـــر تنجلي عن وجهه ظُلَمُه
من لقرص الشمس جبهتــه وللمع البرق مبتسمـــه
خلِّ عقلي يا مسفِّهـــه إنّ عقلي لستُ أتهمـــه
للفتى عقل يعيش بـــه حيث تُهدى ساقه قدمـــه

٦ ــ على العروضة الثالث مع الضرب الأبـــتر :

زادني لومك إصـــرارًا إن لي في الحب أنصـــارًا
طار قلبي من هوى رشـــإ لودَنا للقلب ما طــــارا
خُذْ بكفي لا أمتُ غـــرقاً إن بحر الحبِّ قد فـــارا
أنضجت نار الهوى كبدي ودُمُوعي تطفئُ النـــــارا
ربُ نار بِتُّ أرمُقهـــا تقضِمُ الهِندِيَّ والفـــارا

ومما ورد على جميع صور البحر : ــــ

لا أزود الطير عن شجـــر قد بلوت المر من ثمـــره
إنما ذكرك ما قد مضـــى ضلةٌ مثلُ حديث المنـــامْ
إن جرى قتلٌ على يـــدهِ فَهْوَ في حِلٍ وفي سَعَـــةِ
اعلموا أني لكم حافـــظٌ شاهداً ما عشْتُ أو غائبـــا
يا لبكرٍ أنشروا بي كليبـــاً يا لبكرٍ أين أين الفـــرارُ
صار جدّاً ما فرحتُ بـــه رُبَّ جِدّ جَرّه اللعـــبُ
كلنا يرجو السعادة لكـــن لا أرى في الناس إلا شقيا
لا أريد العيش إلا عظيمـــاً وإذا عزّر فياموت هيـــا
ليس لي بين الورى مِنْ ولّي رب هب لي من لدنك وليا

ـــ وقال أبو العتاهية :

إن داراً نحن فيهـــا لدار ... ليس فيها لمقيم قـــرارُ
كم وكم قد حلها من أنـاس ... ذهب الليـل بهم والنهارُ
فهم الركب أصابوا مناخـا ... فاستراحوا ساعة ثم سـاروا
فهم الاحباب كانوا ولكـن ... قدم العهـد وشطّ المـزار
عميت أخبارهم مذ تولـوا ... ليت شعرى كيف هم صاروا
إنما يرجو الحياة فتـىً ... عاش فى أمن مـن المحنِ
بشـر ما مثلـه ملك ... سن قتلى فـى شرائعـه

ـــ وقال حافظ إبراهيـم :

ما لهذا النجم فى السحرِ ... قد سها من شدة السهـرِ
خلته يا قوم يؤنسنـى ... إن جفانى مؤنس الشجـر
أسهرتنى الحادثات وقـد ... نام حتى هاتف الشجـر

ـــ وقال على الجارم :

طائر يشدو علـى فنن ... جدد الذكرى لذى شَجَنِ
قام والأكـوان صامتة ... ونسيم الصّبح فى وَهَـن
هاج فى نفسى وقد هدأت ... لوعة لولاه لم تكـنِ

وقال أبو نواس :

قد لبست الدهر لبس فتـى ... أخذ الآداب من غِيَرهْ
خاب من أسرى إلى بلـد ... غير معلوم مدى سفـرهْ
فامض لا تمنن علىّ يـدا ... مَنُّك المعروف من كَـدَرهْ

وقال شاعر :

طال تكذيبى وتصديقـــــى لم أجد عهداً لمخلـــــوق

إن ناسفى الهوى عـــذروا أحدثوا نقض المواثيـــــق

لا ترانى بعدهم آتيـــــــــا اشتكى عشقا لمعشـــــوق

ـــ يقول إبراهيم بن المدبـــر :

زعموا أنى أحب غريبـــــاً صدقوا ، والله حبّاً عجيبـــاً

حل من قلبى هواهـــــا محلاً لم تدع فيه لخلــــــق نصيباً

ليقل من قد رأى الناس قدما هل رأى مثل عريب عريبـــا

هى شمس والنساء نجـــــوم فإذا لامت أفلن غيوبـــــاً

ويقول عمر بن أبى ربيعـــة :

زارنا زور سررت بـــــــه ليت ذاك الزور لم يعجل من

إن أتانا ليلة واجـــــــــلاً عيــــــون الخانة العذلِ

وأتانا وهو منخـــــــــرق وبغال الحى لم ترحـــــلِ

يا ألا الخطاب هل لكـــــــم من رسول ناصح يُرســـلِ

بالذى أخفى وأكتمـــــــــهُ من جميع الناس لم أقبـــلِ

ويقول تأبط شراً :

ووراء الثأر منى ابـــــن أخت مَصِعٌ عقدته ما تحـــــــل

مطرقاً يرشح سماكما أطـــ رق أفعى ينفث السم صل

شامش فى القرحتــــى إذا ما ذكت الشعرى فبرد وظـــل

يابس الجنبين من غير بـــؤس وندى الكفين شهم مـــدل

ظاعن بالحزم حتى إذا مـــا حلّ حلّ الحزم حيث يحل

غيث مزن غامر حيث يجـدى وإذا يغزو فسمـع أزل

يركب الهول وحيداً ولا يصـ ـحبه إلا اليمانى الأقـل

ــ ويقول ابن المعتز :

للأمانّى حديث يغُـــرُّ وسوء الدهر من قد يسرُّ

ولقد جربت ما قد كفانى وتلقانىَ نفعٌ وضـــرٌّ

فإذا طول البقاء هموم ومع الخير المؤمّل شــرُّ

يقول عبيد الله بن قيس الرقيـــات :

حَبّذا الدّلالُ والغنـــجُ والتى فى طرْفِهَا دَعَجُ

التى إن حدثّتْ كَذَبَتْ والتى فى وصلها خُلُجُ

تلك إن جادت بنائلها غابنُ قيسٍ قَلْبُهُ ثَلِـــجُ

وترى فى البيتِ سُنّتَها مِثْلَ ما فى البيعةِ السُّرُجُ

ــ يقول ابن سكرة الهـــاشمى :

مستهامٌ ضَاقَ مَذْهَبُـــهُ فى هَوَى مَنْ عَزّ مَطْلَبُـــهُ

كُلُّ أَمْرِى فى الهوى عَجَبٌ وَخلاَصِى منْهُ أَعْجَبُـــهُ

لِى حَبِيبٌ كُلُّهُ حَسَـــنٌ فَعُيُونِ النّاسِ تَنْهَبُــهُ

ــ يقول الوزير أبو المظفّر عبد الرحمن بن بـــدر :

أىُّ طَيْفٍ فى الكَرَى طَرَقَا سَامَ عَيْنِى الدمْعَ والأَرَقَا

لى حَظٌّ فِى زِيَارَتِـــهِ لى لَوَ انَّ الكَرَى صَدَقَـــا

ــ يقول أحمد بن محمد بن عبد ربـــه :

يا وميض البرقِ بين الغمام	لا عليها بل عليك السّلامْ
إنّ فى الأحداجِ مقصـــورةً	وَجْهُهَا يَهْتِكُ سِتْرَ الظَّــلامْ
ما تَأَسّيكَ لِـــدَارٍ خَلَتْ	وَلِشَعْبٍ شَتّ بَعْدَ التئَـــامْ
إنَّمَا ذِكْرُكَ مَا قَـــدْ مَضَى	ضَلّةٌ مِثْلُ حديثِ المَنَـــامْ

ثم يقول :

مِنْ مُحِبٍّ شَفَّهُ سَقَمُـــــهْ	وَتَلاشَى لَحْمُهُ وَدَمُـــــهْ
كاتِبٌ حَنَّتْ صَحِيفَتُـــــهُ	وَبَكَى مِنْ رَحْمَةٍ قَلَمُـــهْ
يَرْفَعُ الشَّكْوَى إلى قَمَـــرٍ	تَنْجَلِي عَنْ وَجْهِهِ ظُلَمُـــهْ
خَلِّ عَقْلِي يَا مُسَفِّهَـــــهُ	إنّ عَقْلِي لَسْتُ أَتّهِمُـــهْ
لِلْفَتَى عَقْلٌ يَعِيشُ بِـــــهِ	حَيْثُ تَهْدِي سَاقَهُ قَدَمُـــهْ

ثم يقول :

زَادَنِي لَوْمُكَ إصْــــرَارَا	إنَّ لِي فِي الحُبِّ أَنْصَـــارَا
طَارَ قَلْبِي مِنْ هَوَى رَشَـــأٍ	لَوْ دَنَا لِلْقَلْبِ مَا طَـــــارَا
خُذْ بِكَفّي لاَ أَمُتْ غَرَقــــاً	إنّ بَحْرَ المُحِبِّ قَدْ فَـــارَا
أَنْضَجَتْ نَارُ الهَوَى كَبِـــدِي	وَدُمُوعِي تُطْفِئُ النّـــــارَا
رُبَّ نَارٍ بِتُّ أَرْمُقُهَـــــا	تَقْضِمُ الهِنْدِي والغَــــارا

ما وقع فى بحر المديد من الزحاف والعلّـــة :

يدخل حشو هذا البحر من الزّحاف الخَبْن ـــــ وهـــو حســـن ، والكَـــفّ وهو جيد ، والشّكل وهو قبيح . ويجوز فـــى العَـــروض الأولى مـــا يجـــوز فى الحشو من الخبن والشكل والكـــفّ ، ولا يجـــوز مـــن الضّـــرب الأول

إلا الخَبْن لأنه لو كفّ لزم الوقف على المتحرك ويلزم من ذلك امتناع الشّكل.

١ ـ الخَبْن : وهو حذف الحرف الثانى الساكن من التفعيلة :

فاعلاتن ـــــــ فـاعلاتن

فاعلن ـــــــ فَعِلُنْ

٢ ـ الكَفّ : وهو حذف السابع الساكن من التفعيلة :

فاعلاتن ـــــــ فـاعلاتُ

٣ ـ الشّكل : وهو خبن وكف .

والخَبْن : حذف الثانى الساكن من فاعلاتن ـــــــ فَعِلاتُنْ .

والكفّ : حذف السابع الساكن من فاعلاتن ـــــــ فَاعِلاَتُ .

فتصبح التفعيلة : فاعلاتن ـــــــ (خبن) فَعِلاتُن ـــــــ (كف) فَعِلاَتُ .

٤ ـ المعاقبة : ألاّ يقع الزحاف فى سببين متجاورين معاً ، سواء كان فى تفعيلة واحدة ، أو فى تفعيلتين متجاورتين ، ويصح أن يقع الزحاف فى أحدهما .

وتفصيل ذلك على النحو التالى :

فاعلاتن : تتكون من سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف .

فاعلن : تتكون من سبب خفيف فوتد مجموع .

السبب الخفيف الأخير فى "فاعلاتن" هو "تن" ، والسبب الخفيف فى "فاعلن" هو "فا" فحذف ساكن السبب الخفيف "تن" يبقى حرفاً متحركاً ، وكذلك فى "فا" يبقى حرفاً متحركاً ، وبذلك اجتمعت

أربعة أحرف متحركة متتالية ، وذلك اجتمعت أربعة أحرف متحركة متتالية ، وذلك لا يجوز في الشعر إطلاقاً : (التاء المتحركة من فاعلاتن بعد حذف النون ، ففاء فاعلن المتحركة وعينها المتحركة بعد حذف ألفها ولامها المتحركة) .

ـ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثالث

(بحر البسيط)

سُمّى هذا البحر (بسيطاً) لانبساط أسبابه وتواليها في أوائل أجزائه السُّباعية . وهو أكثر رقة من البحر الطويل ؛ ولذلك كثر في شعر المولّدين ، في حين لم يلفت إليه ــ كثيراً ــ شعراء العصر الجاهلي من الأبحر ذات الواقع المؤثّر في نفوس سامعيه والذى تميز بغنائيته من الأهمية التى تكمن فى التغييرات التى تحدث فى التفعيلات وهذا نادر فى الأبحر الأخرى ، فضلاً عن ذلك الأغراض التى نظم منها البسيط إذ أنه جمع أغلب قصائد كبار الشعراء وفى مختلف الأغراض (كالمديح والهجاء ، والرثاء ، والوصف وغيرها) .

وسمى الخليل البسيط بسيطاً لأنه انبسط عن مدى الطويل (وسمى بحر البسيط بسيطاً لأن الأسباب انبسطت فى أجزائه السباعية فحصل فى أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان ، فسمى لذلك بسيطاً ، وقيل سمى بسيطاً لانبساط الحركات فى عروضه وضروبه .

الضابط أو المفتاح :

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

أجزاؤه :

ينى هذا البحر على تفعيلتين هما (مستفعلن فاعلن) تتكرران مرتين فى كل شطر .

أوزانه :

لهذا البحر ثلاث أعاريض ، وستة أضرب . وهى على النحو الآتى :

أولاً : العروض مخبونة ولها ضربـــان :

١ ـ العروض مخبونة **والضرب مخبون**

فاعلن ــــــ فَعِلُـــنْ **فاعلن ــــــ فَعِلُـــنْ**

٢ ـ العروض مخبونة **والضرب مقطوع مـردف**

فاعلن ــــــ فَعِلُـــنْ **فاعلن ــــــ فَاعِلْ = فَعْلُـــنْ**

القَطْعُ : هو حذف ساكن الوتد المجموع ، وتسكين مـــا قبلـه .

والرِّدفُ : هو أن يكون حرف مدّ أولين (الألـــف والـــواو واليـــاء) يســبق حرف الروى .

ثانياً : بحر البسيط المجزوء (العـــروض مجـــزوءة) .

المجزوء : هو حذف الجزء أو التفعيلة الأخـــيرة مـــن كـــل شـــطر (الأول والثانى) . وكما نعرف : إن بحر البسيط يتكون مـــن ثمـــانى تفعيـــلات ، وعندما يكون مجزوءاً فإنه يبقى على ست تفعيـــلات وهـــى علـــى النحـــو الآتى :

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فـــاعلن مســـتفعلن

١ ـ العروض صحيحة **والضـــرب صحيـــح**

٢ ـ العروض صحيحة **والضـــرب مذيـــل**

مستفعلن **مستفعلن ــــ مســـتفعلانْ**

التذييل : هو زيادة حرف ساكن على آخر الوتـــد المجمـــوع الـــذى فـــى آخر التفعيلة . والتفعيلة (مستفعلن) تتكون مـــن ســـببين خفيفـــين فوتـــد مجموع . وبما أن النون ساكنة ، أضيف قبلهـــا الحـــرف الســـاكن وليـــس بعدها لسهولة النطق ، فتصبح بـــالتذييل (مســـتفعلانْ) .

٣ ــ العروض صحيحة   والضــــرب مقطـــوع

مستفعلن   مستفعلن ـــ مستفعلْ ـــــ مَفْعُولُـــنْ

القطع : هو حذف الحرف الأخير الساكن من الوتـــد المجمـــوع وتســـكين ما قبله ، فتصبح)مستفعلن) "مستفعلْ) وتنقـــل إلى "مَفْعُولُـــنْ" ، وتكـــون بثلاثة أسباب خفيفة . (التفعيلة الأصلية "مستفعلن" تتكـــون مـــن ســـببين خفيفين فوتد مجموع).

٤ ــ العروض مقطوعة   والضــــرب مقطـــوع

مستفعلن ـــــ مستفعلْ = مَفْعُولُنْ مستفعلن ـــــ مســـتفعلْ = مَفْعُولُـــنْ

٥ ــ العروض مقطوعة مخبونة (مخلع البسيط) والضرب مقطـــوع مخبـــون

مستفعلن ـــــــ مستفعلْ ـــــــ مُتَفْعِـــلْ = فعولـــن

الخَبْن : حذف الثانى الساكن من التفعيلـــة .

أصل عـــروض مجـــزوء البَســـيط وضربـــه (مســـتفعلن) دخلهـــا القطـــع فأصبحت "مستفعلْ" بتسكين الـــلام ، ثـــم لحقهـــا الخَبْـــن ، أى حـــذف الحرف الثانى الساكن وهو السين ، فأصبحت "مُتَفعِـــلْ" ، ثـــم نقلـــت إلى "فعولن" تسهيلاً للنطق ، وبذلك يصبح وزن مخلـــع البســـيط :

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلن فاعلن فعولن

استعمالاته :

يستعمل هذا البحر على ست صور هـــى :

الاستعمال الأول :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فاعلن مســـتفعلن فعلـــن

وفى هذا الاستعمال نلاحظ أن العروض (مخبونة) وكذلـــك الضـــرب .

شاهده :

يا حارِ ، لا أُرمَينْ منكم بداهيـــةٍ	لم يلقها سوقةٌ قبلى ولا مَلِـــكُ
يا حار لا أُرمينْ منكم بداهيـــتن	لم يلقها سوقتن قبلى ولا مَلِـــكُ
(يا حار لا) (أُرمَينْ) (منكم بدا)(هيـــتن)	(لم يلقها)(سوقتن)(قبلى ولا)(ملِـــكُ)
(ــ ه ــ ه ــ ه) (ــ ه ـــ ه) (ـــ	(ــ ه ــ ه ــ ه) (ـــ ه ـــ ه ـــ ه)
ه ــ ه ــ ه)(ــ ــ ه)	(ــ ه ــ ه ــ ه)(ــ ــ ــ ه)
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن	**مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن**

نلاحظ تغييرات فى التركيب اللغوى للبيت فمثلاً حذفـــت الثـــاء مـــن آخر كلمة (حار) وأصلها (حارث) كما حُرِكت اليـــاء وســـكنت النـــون فى الفعل (أرمين) الذى لم يؤكد بالنون الثقيلـــة ونلاحـــظ التنويـــن فـــى (داهية) (سوقة) أما فى البنية العروضية فحـــدث خـــبن فـــى كـــلٍ مـــن العروض والضرب فتحولت (فـــاعلن) إلى (فعلـــن) .

٢ ـــ والنفس كالطفل إن تهمله شب على	**حبّ الرّضا ع وإن تفطمه ينفطـــم**
٣ ـــ ماذا تقول لأفـــراخ بذى مرخ	**زغب الحواصل لا ماء ولا شجـــر**
٤ ـــ كأن مشيتها من بيت جارتهـــا	**مر السحابة لا ريث ولا عجـــل**
٥ ـــ منك الصدود ومنى بالصدود رضـــا	**من ذا على بهذا فى هواك قضـــى**

الاستعمال الثانى :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن

مستفعلن فاعلن مســـتفعلن فعلـــن

ويشترط فى هذا الاستعمال أن تكون العـــروض تامـــة مخبونـــة ، ويكـــون الضرب (مقطوعاً) وذلك بأن تتحول (فاعلن) إلى فعْلن بتســـكين العـــين

١ ـ بنّا وبنتم فما ابتلّت جوانحنا   شوقاً إليكم ولا جفّت مآقينا

بننا وينتتم فم بتللت جوانحنا   شوقن إليكم ولا جففت مأاقينا

(بنناوبن)(نتمفم)(بتللت جوا)(نحنا)   (شوقن إلى)(كم ولا)(جففت مأا)(قينا)

(ـ ٥ ـ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥   (ـ ٥ ـ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥

ـ ٥ ـ ٥)(ـــ ٥)   ـ ٥ ـ ٥)(ـــ ٥)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ فى التركيب اللغوى للبيت تضعيف النون فيه (بنّا) واللام فى (ابتلّت) والفاء فى (جفّت) ، كما نلاحظ فك المد فى (مآقينا) والتنوين فى (شوقاً) أما فى البنية العروضية فحدث خبن فى العروض التى تحولت من (فاعلن) إلى (فعِلن) أما فى الضرب فحدث فيه قطع بحيث تحولت (فاعلن) إلى (فعْلن) أو (فالن) أو (فاعلْ) فكل منها سببان خفيفان .

٢ ـ أقسمتُ لو دنَت الأفلاكُ طائعةً   فناها المرءُ لم يَقنعْ بما نالا

٣ ـ نكاد حين تناجيكم ضمائرنا   يقضى علينا الأسى لولا تأسينا

٤ ـ قد أشهد الغارة الشعواء تحملنى   جرداء معروفة اللجين سرحوب

٥ ـ ألستِ أحسنَ مَن يمشى على قدم   يا أملحَ الناسِ كلَّ الناس إنسانا ؟

٣ ـ الاستعمال الثالث : "مجزوء البسيط" :

ويشترط فى هذا الاستعمال أن تكون العروض مجزوءة وكذلك الضرب بحيث تكون صورته على هذا النحو :

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن

١ ــ ظالمتى فى الهوى لا تظلمى   فتصرمى حبل من لم يصرمِ

ظالمتى فلهوى لا تظلمى   فتصرمى حبل من لم يصرمى

(ظالمتى)(فلهوى)(لا تظلمى)   (فتصرمى)(حبل من)(لم يصرمى)

(ـ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥ ـــ ٥ ـ   (ـــ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥ ـــ ٥)(ـ ٥ ـــ ٥ ـ

٥ ـــ ٥)   ٥ ـــ ٥)

مستعلن فاعلن مستفعلن   متفعلن فاعلن مستفعلن

نلاحظ التقاء ساكنين هما الياء واللام فى (فى الهوى) فحذف الساكن الأول وهو الياء كما نلاحظ زيادة ياء فى كلمة (يصرم) لأن الفعل مجزوم بلم وعلامة جزمه السكون والكسرة هى أقرب الحركات إلى السكون فحرك بالكسر ثم امتدت الكسرة إلى ياء . أما فى البنية العروضية فحذف الحرف الرابع فى التفعيلة الأولى فتحولت (مستفعلن) إلى (مستعلن) كما حدث حذف الحرف الثانى من (مستفعلن) فى أول الشطر الثانى فتحولت (متفعلن) .

٢ ــ ماذا وقوفى على ربْع عفا   مخلوق دارس مستعجم

٣ ــ أهكذا باطلاً عاقبتى   لا يرحم الله من لم يرحمِ

٤ ــ قتلتَ نفساً بلا ذنب وما   ذنب بأعظم من سفك الدمِ

٥ ــ لمثل هذا بكت عينى ولا   للمنزل القفر أو للأرسمِ

٤ ــ الاستعمال الرابع :

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلان

ويشترط فيه أن تكون العروض مجـــزوءة ، وأن يكـــون الضـــرب (مذيـــلا) وذلك بزيادة حرف ســـاكن علـــى آخـــر الوتـــد المجمـــوع ، فتتحـــول (مستفعلن) فى ضرب البيت إلى (مســـــتفعلان) .

شاهده :

يا صاح قد أخلفت أسماء ما	**كانت تمّنيك من حسن الوصال**
يا صاح قد أخلفت أسماء ما	**كانت تمننيك من حسن لوصال**
(يا صاح قد)(أخلفت)(أسماء ما)	**(كانت تمن)(نيك من)(حسن لوصال)**
(ــ٥ــ٥ــــ٥)(ــ٥ــــ٥)(ـــــ٥ ــ٥ـــــ٥)	(ــ٥ــ٥ــــ٥)(ــ٥ــــ٥)(ـــــ٥ ــ٥ـــــ٥ــ٥ــ٥)
مستفعلن فاعلن مستفعلن	**مستفعلن فاعلن مستفعلان**

نلاحظ فى التركيب اللغـــوى لهـــذا البيـــت الحـــذف فـــى (صـــاحِ) والأصل (صاحب) أو (صاحبى) كما نلاحـــظ التضعيـــف فـــى (تمّنيـــك) وحذف الألف (الوصال) لأن اللام قمريـــــة .

أما البنية العروضية فقـــد زادت بمقـــدار حـــرف ســـاكن فـــى الضـــرب فتحولت (مستفعلن) إلى (مســـــتفعلان) .

٢ ــ فأول الليـــــــل ليث خادر	**وآخر الليل ضِبْعانٌ عَثُّـــــورْ**
٣ ــ لا تلتمس وصلـــــة من مخلف	**ولا تكتن طالباً ما لا ينـــــال**
٤ ــ ولّت ليالى الصبـــــا محمودةً	**لو أنها رَجَعَت تلك الليـــــالُ**
٥ ــ يا طالباً فى الهوى ما لاينـــال	**وسائلاً لم يَعَفْ ذُلَّ السُّـــؤَالْ**

٥ ــ الاستعمال الخـــامس :

وتكون صورته على هذا النحـــو :

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مفعولن

وفى هذا النوع نلاحظ أن العروض جاءت مجـــزوءة ، وأن الضـــرب جـــاء (مقطوعاً) وفيه تصير (مستفعلن) إلى (مستفعل) وتحـــول إلى (مفعولـــن)

شاهده :

سيروا معاً إنّما ميعادكم   يوم الثلاثا ببطن الوادى

سيرو معن إننما ميعادكم   يوم ثلاثا ببطن لوادى

(سيرو معن)(إننما)(ميعادكم)   (يوم ثلا)(ثابطــ)(نلوادى)

(ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥)(ــ ٥ ــ ــ ٥)(ــ ٥ ٥   (ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥)(ــ ٥ ــ ٥ ــــــ

ــ ٥ ــ ــ ٥)   ٥)(ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥)

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعل

نلاحظ فى التركيب اللغـــوى للبيـــت تضعيـــف النـــون فـــى (إنّمـــا) وحذف (ال) الشمسية وتضعيف الثاء فى (الثلاثـــا) كمـــا نلاحـــظ قصـــر الاسم الممدود (الثلاثاء) فيصبح (الثلاثـــا) وحـــذف الألـــف مـــن الـــلام القمرية (الوادى) أما فى البنية العروضية فقـــد حـــذف الســـابع الســـاكن وسُكِن ما قبله فتحولت (مستفعلن) إلى (مســـتفعل) أو (مفعولـــن) لأنهـــا ثلاثة أسباب .

١ ــ ما أطييب العيش إلا أنـــــه   عن عجل كلـــــــه متروكُ

٢ ــ يا صائحا بالنوى أشفـــق بى   مهللا فقد طال بى التبريح

٣ ــ فللنوى بالجوى أسيـــــاف   لها على أضلعى تجريـــح

ــ الاستعمال الســـادس :

مستفعلن فاعلن مفعولن　　مستفعلن فاعلن مفعولن

ويشترط فيه أن تكون العروض مجزوءة مقطوعة وكذلـــك الضـــرب .

شاهده :

ما هيّج الشّوق من أطلال	**أضحت خلاءً كوحى الواحى**
ما هييج ششوق من أطلالى	**أضحت خلاءن كوحيلواحى**
(ماهييج شــ)(شوق من)(أطلالى)	**(أضحت خلا)(ءن كوح)(يلواحى)**
(ــ ٥ــ ٥ــــ ٥)(ــ ٥ــــ ٥)(ـــــ ٥ــ ٥ــ ٥)	**(ــ ٥ــ ٥ــــ ٥)(ــ ٥ــــ ٥)(ـــــ ٥ــ ٥ــ ٥)**
مستفعلن فاعلن مستفعل ، مفعولن	**مستفعلن فاعلن مستفعل ، مفعولن**

نلاحظ التوازن الإيقاعى فى تضعيـــف اليـاء (هيّــج) وحـــذف (ال) الشمسية وتضعيف الشين (الشّوق) والتنويـــن فـــى (خـــلاءً) أمـــا البنيـــة العروضية فحدث فيها حذف فـــى تفعيلتـــى العـــروض والضـــرب وهـــو حذف السابع الســـاكن وتســـكين الســـادس فتحولـــت (مســـتفعلن) إلى (مستفعل) أو مفعول .

٢ ـــ يا صائحا بالنوى أشفق بى	**مهلا فقد طال بى التبريح**
٣ـــ فللنوى بالجوى أسيـــــاف	**لها على أضلعى تجريـــــــح**
٤ ـــ يا من دمى دونه مَسفـــوكُ	**وكلٌّ حرّ له مملـــــــوكُ**
٥ ـــ كأنه فضة مسبوكـــة	**أو ذهب خالص مسبـــــوك**

مخلع البسيط : ـــ

هو ضرب من مجزوء البسيط مع اختلاف فى الهيئة ، وقـد أكـثر منـه الشعراء المتأخرون ، وتكون صورته على هـذا النحـو :

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلن فاعلن فعولن

وهو فى الحقيقة لون من البسـيط المجـزوء الـذى عروضـه (مفعولـن) وضربه (مفعولن) ، مع انتقال العروض والضـرب إلى (فعولـن) .

عروضه : له عروضٌ واحدة (فعولـن) .

ضربه : وله ضربٌ واحدٌ كعروضه (فعولـن) .

مثال (العروض فعولن ، والضرب فعولـن) .

شاهده :

قد طالَ يا قلبُ ما تُلاقى	**إنْ ماتَ ذو صَبْوةٍ فكُنْهُ**
قد طالَ يا قلبُ ما تُلاقى	**إنْ ماتَ ذو صَبْوتن فكُنْهو**
(قج طالَ يا)(قلبُ ما)(تُلاقى)	**(إنْ ماتَ ذو)(صَبْوتن)(فكُنْهو)**
(ــ ٥ ــ ٥ ـــ ٥)(ــ ٥ ـــ ٥)(ـــ ـــ ٥ ــ ٥)	**(ــ ٥ ــ ٥ ـــ ٥)(ــ ٥ ـــ ٥)(ـــ ـــ ٥ ــ ٥)**
مستفعلن فاعلن فعولن	**مستفعلن فاعلن فعولن**

نلاحظ التنوين فى (صبوة) والإشباع فـى (يكنـه) بإطالـة حركـة الضمة إلى الواو .

٢ ــ أصبحت والشيب قد علانى	**يدعو حثيثاً إلى الخِضَـابِ**
٣ ــ لله أيامنـا المواضـى	**لو أن شيئاً مضى يعـودُ**
٤ ــ نال الذى نلت منـه منّـِى	**للّه ما تصنع الخمـورُ**

٥ ــ ألم تَرَوا إرمــــاً وعاداً　　أودى بها الليل والنهـــارُ

نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

يدير فى كفه مــــــداما　　ألذ من غفـــلة الرقيب

ريم على القاع بين البان والعلـــم　　أحل سفك دمى فى الأشهر الحـرُكْ

كم هلكت غادة كعـــاب　　وعمرت أمها العجـــوز

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنـــا　　شوقاً إليكم ولاجفت مآقينـــا

أغر أبلج تأتم الهداة بـــه　　كأنه علم فى رأسه نـــار

ألا دَفَنْتُم رسول اللهِ فى سـقط　　من الألُوّة والكافور منضـــود

نب المساكين أن الخير فارقهـم　　مع النبى تولّى عنهم سَحَـــرا

كان الضياء وكان النور نتبعـه　　بعد الإله وكان السمع والبصـــرا

قلبٌ ذكيٌّ وعقـلٌ غيرُ ذى رذلٍ　　وفى فمى صارمٌ كالسَّيف مأثـورُ

وإنما الشّعْرُ لُبُّ المرءِ يَعْرِضُــهُ　　على المجالس إنْ كيْساً وإن حُمُقـــا

وإنّ أشْعَرَ بَيْتٍ أنتَ قائِــلُهُ　　بَيْتٌ يُقَالُ إذا أنشدته صَدَقـــا

لقد علمْتُ بأنّى غالبى خُلُقـى　　على السَمَاحَةِ صُعْلُوكاً وَذَا مَــالِ

أصونُ عِرْضِى بِمَالِى لا أُدَنسّـهُ　　لا بارك اللهُ بعد العِرْضِ فى المَــالِ

احتالُ لِلمَالِ إنْ أودى فأجمعـه　　ولست للعرض إن أودى بُمْحتَـالِ

والفقرُ يُزْرِى بأقوامٍ ذوى حسـب　　ويقتدى بلئام الأصل أنـذال

وَكُلُّ ذِى غَيْبـــة يَؤُوبُ　　وغائب المَـــتِ لا يَؤُوبُ

ما أقرب اليأسَ من رجائــى　　وأبْعَدَ الصَّبْرَ من بكائــى

يا مذكِيَ النَّار فى فـــؤادى　　أنت دوائى وأنت دائـــى

يا من دمى دونه مَسفـــــوكُ وكلُّ حرٍّ له مملـــــــوكُ

ما أطيب العَيْش لولاَ أنّــــهُ عَنْ عَاجلٍ كُلُّه مَتْــــروُكُ

ولّتْ لَيَالى الصِّبَا مَحْمُـــودَةً لو أنّها رَجَعَتْ تلْكَ الّيَـــالْ

وأعْقَبَتْهَا التى وَاصَلْتُهــــا بالهَجْرِ لمّا رأَتْ شَيْبَ القَـــذَالْ

يا صاح قد أخلفت أسماء مــا كانت تمّنيك من حسن الوصال

سبحان خالق نفسى كيف لذتهـا فيما النفوس تراه غايـــة الألم ؟

حسن الحضارة مجلوبٌ بتطريـــة وفى البداوة حُسْنٌ غيرُ مجلـــوب

إنى لمن مَعشرٍ ما ضِيمَ جارُهُـــمُ ولا أرى عندهم بؤساً ولا خافـــا

وما أخوك الذى يدنو به نسَـــبٌ لكنْ أخوكَ الذى تصفو ضمائــره

قد طالَ يا قلبُ ما تُلاقــــى إنْ ماتَ ذو صَبْوةٍ فكُنْـــهُ

ماذا وقوفى على رَبْعٍ عفــــا مُخْلَولِقٍ دارسٍ مستعجـــم ؟

يا صاح قد أخلفت أسماء مــا كانت تمّنيك من حسن الوصال

سيروا معاً إنّما ميعادكـــم يوم الثلاثا ببطن الــــوادى

ـــ يقول الأعشى :

ودع هريرة إن الركبَ مرتحل وهل تُطيقُ ودَاعاً أيها الرجـــلُ

غراءُ فرعاءُ مصقول عَوارِضُهـــا تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحلُ

كأن مشيتها من بيت جارتهـــا مرُّ السحابة لاريثٌ ولا عجــلُ

ـــ ويقول أيضاً :

إنى وجدت أبا الخنساء خيرهم فقد صدقت له مدحى وتمجيدى

إن عداتك إيانا لآتيـــــة حقاً وطيِّبَةٌ ما نفس موعـــودِ

ما فوق بيتك من بيت علمت به   وفى أروقته ما منبت العـــودِ

ـــ ويقول عبيد بن الأبـــرص :

وكل ذى إبل مـــــوروث   وكـــــل ذى سلب مسلوب

وكل ذى غيبـــة يئوب   وغائب المـــوت لا يؤوب

أعاقر مثل ذات رحـــــم   أم غانم مثـــل من نجيب

ـــ ويقول ابن المعتز العباســـى :

فرق جيرانك الزيـــــال   وانقلبت بالجميـــع حالُ

بانــــوا بممكرورة رداح   يضحك فى وجهها الجمـــالُ

كأن فاها ســـلاف كرمٍ   أو عســـل بارد زلالُ

تعونت فيـــه كاسيات   ليس ســـواه لهن مالُ

كأنها ثاقبـــات درٍّ   مُركلات به عِجَـــالُ

جمعنه من قلوب نـــور   كأن أطرافه الذبـــالُ

كم تحت أرض وكم عليهـــا   وكم ثوى معشرو زالـــوا

لمثلها يستعد البأس والكـــرمُ   وفى نظائرها تستنفذ النّعمُ

هى الرئاسةُ ، لا تقنى جواهرهـــا   حتى يخاض إليها الموت والعدمُ

تقاعس الناس عنها فانتدبت لهـــا   كالسيف لا نكلٌ فيه ولاسأمُ

ما زال يجحدها قوم وينكرها   حتى أقروا وفى آنافهم رَغَمُ

شكراً فقد وفت الأيام ما وعـــدت   أقر ممتنع ، وانقاد معتصمُ

وما الرئاسة إلاّ ما تُقّر بـــه   شمس الملوك وتعنو تحته الأممُ

١ ـــ ومما ورد على العروض المخبونة مع الضـــرب المجنـــون :

بين الأهلة بدرٌ مالــــه فلَكٌ   قلبي له سُلَّمٌ والوجه مشترك

إذا بدَا انتهبَتْ عيني محاسنــه   وذَلَّ قلبي فعلي من يرجع الدَّركُ

ابْتعتُ بالدين والدُّنيا مودَّتــه   فخانني فعلي من يرجع الدَّركُ

كُفوا بني حارث ألحاظ سيفكمو   فكلها لفؤادي كله شــرَكُ

يا حار لا أرْمَيَن منكم بداهية   لم يلقها سوقة قبلي ولا ملك

٢ ــ على العروض المخبونة مع الضــرب المقطــوع :

يا ليلة ليس في ظلماتها نــور   إلا وجوهاً تضاهيها الدنانــيرُ

حورٌ سَقتني كأس الموت أعينهـــا   ماذا سقتنيه تلك الأعين الحــورُ

إذا ابتسمن فدُر الثغر منتظــم   وإن نطقن فدُرُّ اللفظ منثـــور

خل الصباعنك واختم بالنهي عمــلا   فإنَّ خاتمة الأعمـــال تكفـــير

والخير والشر مقرونان في قـــرن   فالخير مُتَّبع والشـــر محـــذور

٣ ــ على العروض المخبونة مع الضرب المجــزوء المذيَّــل :

يا طالباً في الهوى مالا يُنالْ   وسائلاً لم يعف ذلّ السُّـــؤالْ

ولّت ليالي الصبا محمـــودةً   لو أنها رَجَعَت تلك الليــالْ

أعقبتها الّتي واصلْتهـــــا   بالهجر لمّ رأيت شُيبَ القذال

لا تلتمس وصُلة مـــن مُخْلف   أو لا تكن طالباً ما لا يُنــــال

يا صاح قد أخلفت أسماء ما   كانت تمنّيك من حسن الوصال

٤ ــ على العروضة المجزوءة مع الضرب المقطوع المجرد مـــن الطـــي :

يا من دمي دونه مَسفــوكُ   وكلُّ حرٍّ له مملـــــوكُ

كأنه فضةَ مسبوكــــة   أو ذهب خالص مسبـــوك

ما أطيب العَيْش لولاَ أنّــهُ   عَنْ عَاجِلٍ كُلُّـــهُ مَتروُكُ

والخير مسدودة أبوابـــهُ   ولا طريق له مســـلوك

٥ ــ على العروضة المجزوءة المقطوعة مع الضرب المماثل لها ويسمى بالبسيط المُخلعّ :

كآبة الذلّ فى كتابى ... ونَخوة العزّ فى جوابى
قتلت نفساً بغير نفس ... فكيف تنجو من العذاب
خُلقت من بهجة وطيب ... إذ خلق الناس من تراب
ولّت حُميّا الشباب عنى ... فلهف نفسى على الشباب
أصبحت والشيب قد علانى ... يدعو حثيثاً إلى الخِضاب

ومن مُخلع البسيط قول بعضهم :

قالوا تعاطى الدّخان قبح ... فقلت لاما به قباحه
يصيرُ المرءَ فى نشاط ... وفيه عون على الفصاحه
ولم يَرد بالحرام نص ... والأصل فى شأنه الإباحه

ــ أنواع الزحاف فى بحر البسيط :

١ ــ الخبن : حذف الثانى الساكن (مستفعلن ــــــ متفعلن = مفاعلن) (فاعلن ــــ فَعِلُنْ) .

٢ ــ الطّى : حذف الرابع الساكن (مستفعلن ــــــ مستعلن = مفتعلن)

٣ ــ الخَبْل : الخبن والطىُّ معاً .

– تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الرابع

(بحر السريع)

السريع بحر امتاز بسرعة إيقاعه ، وسمـــاه الخليـــل ســـريعاً لســـرعته علـــى اللسان ، ومن مميزاتـــه أيضـــاً أنـــه جمـــع أغلـــب الأشـــعار الحماســـية . ويستعمل السريع فى الوصف وتصوير الانفعـــالات الإنســـانية ، ويُلاحـــظ أنّ الشعراء الجاهليين لم يستعملو إلا نـــادراً .

سماه الخليل بهذا الاسم "لسرعته فى الذوق والتقطيع ، لأنـــه يحصـــل فـــى كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أســـباب ، لأن الوتـــد المفـــروق أول لفظه سبب ، والسبب أسرع فى اللفظ مـــن الوتـــد .

فلهذا المعنى سمى ســـريعاً"[٢٦].

ضابطه أو مفتاحه :

بَحْرٌ سريعُ مَالَهُ سَاحِلُ **مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ**

أصل وزن هذا البحر هـــو :

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

وعروض هذا البحر لا تأتى صحيحة "مفعولاتُ" وإنمـــا يدخلهـــا نوعـــان من التغيير ، هما : الطى والكسف . وهذا البحر من دائـــرة المجتلـــب .

أوزانه :

لبحر السريع أربع أعاريض ، وستة أضـــرب :

---

[٢٦] التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى ، ص١٣٧ . تحقيق عمر يحيـــى ود.فخـــر الدين قباوة ، حلب ١٩٧٠م .

أولاً : العروض مطوية مكسوفة ولها ثلاثـــة أضـــرب :

أولاً :

العروض مطوية مكســـوفة

مفعولاتُ ـــــــــــ مَفْعَلاَتُ ـــــــــــ مفعـــلا = فـــاعلن

صحيحة ـــــــــــ مَطوية ـــــــــــ مكســـوفة

والضرب مطوى موقـــــوف

مفعولاتُ ـــــــــــ مَفْعَـــلاَتُ ـــــــــــ مفعـــلاتْ =

فاعلانْ

صحيـــح ـــــــــــ مطـــوى ـــــــــــ

موقوف

الطى : حذف الرابع الســـاكن .

الكسف : حذف متحرك الوتد المفروق ، أو الســـابع المتحـــرك .

الوقف : تسكين متحرك الوتد المفروق ، أو الســـابع المتحـــرك .

٢ ـــ العروض مطوية مكســـوفة والضرب مطوى مكســـوف

مفعولاتُ ـــ فاعلن مفعولاتُ ـــ فاعلن

٣ ـــ العروض مطوية مكســـوفة والضرب أصلم

مفعولاتُ ـــ فاعلن مفعولاتُ ـــ مفعو = فَعْلُـــنْ

الصلم : حذف الوتد المفروق من أجـــل التفعيلـــة .

ثانياً : العروض مخبونة مطوية مكســـوفة

مفعولاتُ ـــ فَعَلُنْ

والضرب مخبون مطوى مكسوف

مفعولاتُ ـــ فَعَلُنْ

ملاحظة : الخبل : هو اجتماع الخبن والطـــى .

ثالثاً : العروض مشطورة موقوفة (والعروض هـــى الضــرب) :

مفعولاتُ ـــ مفعولاتْ = مفعـــولانْ

المشطور : ما حذف نصف أجزائـــه .

رابعاً : العروض مكسوفة والضـــرب مكســـوف

مفعولاتُ ـــ مفعولا = مفعولن مفعولاتُ ـــ مفعـــولا = مفعولـــن

استعمالاته :

١ ـــ الاســـتعمال الأول :

العروض مطوية مكشوفة والضرب مثلهـــا وفيـــه تصـــير (مفعـــولات) إلى (مفعلا) وتحول إلى (فاعلن) وتكون صورته على هـــذا النحـــو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

شاهده :

هَاجَ الهَوَى رَسْمٌ بِذَاتِ الغضا مُخْلَوْلِقٌ مُسْتَعْجِمٌ مُحوِلُ

هاج لهوى رسمن بذات لغضا مخلوقن مستعجمن محولو

(هاج لهوى)(رسمن بذا)(ت لغضا) (مخلوقن)(مستعجمن)(محولو)

(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ) (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ

٥)(ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) ٥)(ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

نلاحظ فى التركيب اللغـــوى التنويـــن فـــى (رســـم) + (مخلولـــق) + (مستعجم) . والإشباع بإطالة الضمة فى (مُحْـــوِلُ) لتصـــير واواً .

٢ ـــ محبوبتى عصفورة شادية تنساب فى عسن الصبا لاهيه

٣ ـــ لو شئت لم تعنى ولم تنصبى عشت بأســـــاب أبى حاتمِ

٤ ــ عشت بأسباب الجواد الذى   لا يختم الأمــــــوال بالخاتم

٥ ــ المطعم الناس إذا حاردت   نكباؤها فى الزمــــن العارمِ

٢ ــ الاستعمال الثـــانى :

العروض مطوية مكسوفة (فاعلن) والضرب مطوى وموقـــوف تصـــير فيـــه (مفعولات) إلى (مفعلات) وتحول إلى (فـــاعلان) وذلـــك بعـــد حـــذف الرابع الساكن (طى) وتسكين السابع المتحـــرك (وقـــف) .

وتكون صورته على هذا النحـــو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

يا كاعباً قالت لأترابها   يا قوم ما إحساس هذا الضرير

يا كاعبن قالت لأترابها   يا قوم ما إحساس هاذ ضضرير

(يا كاعبن)(قالت لأت)(رابها)   (يا قوم ما)(إحساس ها)(ذ ضضرير)

(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ   (ـــ٥ـــ٥ــــ٥)(ـــ٥ـــ٥ـــ ٥)(ـــ٥

٥)(ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)   ـــــ٥٥)

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلان

نلاحظ فى التركيب اللغوى التنوين فى (كاعبـــاً) وإســـقاط (ال) فـــى (الضرير) وتضعيف الضاد ، كما نلاحظ زيادة حرف ســـاكن فـــى آخـــر (فاعلن) لتصبح (فاعلان) وذلك فى ضـــرب البيـــت .

٢ ــ قد عذب الموت بأفواهنـــا   والموت خيرٌ من مقامِ الذّليلْ

٣ ــ أزْمَانَ سَلْمَى لا يَرَى مِثْلَهَا الــ   ــرّاؤونَ فى شَامٍ وَلاَ فِي عِرَاقْ

٤ ــ يا عتّهُ لما أن رأتْ شيْبَـــهُ   فى سوقِ مَنْ ينقصُ لامن يَزِيـــدْ

٥ ــ بانت فأمسى قلبه هائـــاً   قد شفه وجد بها ما يريـــــح

٣ ـ الاستعمال الثالث :

العروض مطوية مكشوفة (فاعلن) والضرب أصلم (يحذف فيه الوتد المفروق (لات) فتصير فيه (مفعولات) إلى (مفعو) وتحول إلى (فعلن) بسكون العين وتكون صورته على هذا النحو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فعلن

وشاهده :

قالت ولم تقصد لقول الخنا   مهلا فقد أبلغت أسماعى

قالت ولم تقصد لقول لخنا   مهلن فقد أبلغت أسماعى

(قالت ولم)(تقصد لقو)(للخنا)   (مهلن فقد)(أبلغتأس)(ماعى)

(ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥)(ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ـ ـ   (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥)(ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ـ ـ

٥)(ـ ٥ ـ ـ ٥)   ٥)(ـ ٥ ـ ٥)

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلان

نلاحظ فى التركيب اللغوى التنوين فى (مهلاً) أما ضرب البيت فهو عبارة عن سببين خفيفين (فعلن) والتى كانت فى الاستعمالات السابقة (فاعلن) حيث حذفت الألف وسكنت العين .

٢ ـ يا وردة جاءت بها غادة   فى كفها اليمنى وريحانا

٣ ـ اسعى على جل بنى مالك   كل امرئ فى شأنه ساعى

٤ ـ تاه فأفضيتُ إلى غيرِه   حارَ الهى للفريقين

٥ ـ يا لَهْفَةَ النَّفْس علِى غابةٍ   كنتُ وهِنْداً نلتقى فيها

٤ ـ الاستعمال الرابع :

العروض مخبولة مكسوفة والضرب مثلها (وفيها تصير مفعولات إلى فعلا وتحول فعلن بتحريك العين) وتكون صورته هكذا :

مستفعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن مستفعلن فعلن

وشاهده :

النشر مسك والوجوه دنا   نير وأطراف الأكفّ عنمْ

أننشر مسكن ولو جوهدنا   نيرن وأطراف لأكف فعنمْ

(أننشر مس)(كن ولوجو)(هدنا)   (نيرن وأط)(رافلأكف)(فعنمْ)

(ــ٥ــ٥ــــ٥)(ــ٥ــ٥ــــــــ   (ــ٥ــ٥ــــ٥)(ــ٥ــ٥ــــــــ

٥)(ــــــ٥)   ٥)(ــــــ٥)

مستفعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن مستفعلن فعلن

فالعروض (هدنا = فعلا = فعلن) أصلها (مفعــولات) ثــم حــذف منهــا السابع (طيا) ، والثانى الساكن ويسمى (خبناً) فــاجتمع الطــى والخبــن وهذا يسمى (خبلا) فى اصطلاح العروضيــين وكذلــك الحــال بالقيــاس إلى الضرب .

أما فى التركيب اللغوى للبيــت فنلاحــظ أننــا أثبتنــا الألــف فــى (النشر) حيث حولناها من ألف وصل إلى همزة قطع وذلــك لعــدم البــدء بساكن بالرغم من أن (ال) هنا شمسية وهى غالباً مــا تحــذف مــع النــون كما نلاحظ التنوين فى (مسك + دنانــير) ونلاحــظ ضــرورة تســكين الميم فى بنية (عنمْ) لتكوين فاصلة وهكذا تتحــد البنيــة العروضيــة مــع التركيب اللغوى لتحقيق الإيقاع الموسيقى بــالكم المطلــوب .

٢ ــ أن قد أجد الحبل منــه إذا   يا قتيل ما حبل القرين شــكل

٣ ــ عُد يا غريب الدّار إنّ بهــا   شَوْقاً لمرْأى وجهكَ الْحَسَــنِ

٤ ــ أقصر فكلٌّ طالب ســيملْ   إن لم يكن على الحبيب عِــوَلْ

٥ ــ جهل طِلاب الغانيات وقــد   يكون لهْوٌ همُّهُ وَغَــــزَلْ

٥ ــ الاستعمال الخامس :

يستعمل السريع مشطوراً (بأن يحذف من البيت نصفه) وتكون عروضه موقوفه تصير فيها مفعولات إلى مفعولات وتكون صورته هكذا :

مستفعلن مستفعلن مفعولان

ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعر :

ومنزل مستوحش رثّ الحال

تقطيعة :

ومنزلن مستوحشن رثث لحال

(ومنزلن) (مستوحشن) (رثلحال)

(ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ٥)

مستفعلن مستفعلن مفعولان

نلاحظ في التركيب اللغوى للبيت التنوين فى (منزل) و (مستوحش) والتضعيف فى (رثّ) وحذف الألف من (الحال) . كما نلاحظ أن الضرب على هيئة (مفعولن) وزيد عليه حرف ساكن فى نهايته فأصبح (مفعولان) .

٢ ــ من أينا تضحك ذات الحجلين

٣ ــ قد قلتُ للباكى رسومَ الأطلال

٤ ــ خَلَّيْتُ قلبى فى يَدىْ ذات الخالْ

٥ ــ مُصَفَّداً مُقَيَّداً بالأغلالْ

الاستعمال السادس :

قد يستعمل السريع مشطوراً وتكون عروضه مكسوفة تصير فيها مفعولات إلى مفعولا وتحول إلى مفعولن وتكون صورته هكذا .

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ومن شواهده :

يا صاحبى رحلى أقلاّ عذلى

تقطيعه :

يا صاحبى رحلى أقللا عذلى

(يا صاحبى) (رحلى أقل) (لا عذلى)

(ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥)

مستفعلن مستفعلن مفعولن

والتفعيلة الأخيرة هى العروض والضرب معاً . فالبيت مشطور ، والعروض والضرب مكسوفان .

٢ ــ وَيْحِيْ قتيلاً مالهُ من عقلِ

٣ ــ لا تعذُلانى إنّنى فى شُغْلِ

٤ ــ إلى متى نرضى بعيش الذلِ

٥ ــ والضيم من مستعمر محتلِ

نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

١ ــ العروضة المطوية المكسوفة والضرب المطوى الموقوف :

بكيتُ حتى لم أدع عَبرة	**إذ حملوا الهودج فوق القلوص**
بكاء يعقوب على يوسف	**حتى شَفى علته بالقميص**
لا تأسف الدهرَ على مامضى	**والق الذى ما دونه من محيض**

قد يُدرك المبطئ مـــن حظه   والخير قد يسبق جهد الحريص

٢ ـــ العروضة المطوية المكسوفة والضرب المماثل لها :

لله درّ البين ما يفعـــلُ   يَقتُلُ مَنْ شاءَ ولا يقتـــل
بانوا بمن أهواء فى ليـــلة   ردّ على آخـــرها الأوّلُ
يا طول ليل المبتلى بالهـــوى   وصبحُه من ليله أطـــولُ
فالدار قد ذكّرنى رسمهـــا   ما كدتُ عن تذكاره أذهلُ
هاجَ الهوَى رَسْمٌ بِذَاتِ الغضـــا   مُخْلَوْلِقٌ مُسْتَعْجِمٌ مُحِـــوْلُ

٣ ـــ على العروضة المطوية المكسوفة والضـــرب الأصلـــم :

قلبى رهينٌ بين أضلاعـــى   من بين إيناس وأطمـــاع
من حيث تدعوه دواعى الهو   ى أجابهـــا لبيك من داع
من لسقيمٍ ماله عائـــدٌ   وميتٌ ليـــس له ناع
لما رأت عاذلتـــى ما رأت   وكان لها من اسمهـــا داع
قالتْ ولم تقصد لفيـــل الخنا   مهلاً لقد أبلغت أسماعـــى

٤ ـــ العروضة المخبونة المكسوفه والضرب المماثل لها :

شمس تجلّت تحت ثوب ظُلـــمْ   سقيمةُ الطرْف بغير سقـــمْ
ضافت عليّ الأرض مُذْ صرّمت   حَبلى فما كان مكان قـــدمْ
شمسٌ وأقمارٌ يطوف بهـــا   طوف النصارى حول بيت صنم
النشر مسك والوجوه دنـــا   نير وأطراف الأكفّ عنـــمْ

ومما ورد من بحر السريع : ـــ

ما شرف الدنيـــا بشيءٍ إذا   لم يتبعْهُ شَرَفُ الآخـــرهْ
مَن عاشَ فى الدنيا ولم يستفد   خُبراً بها فَعُمْرُهُ عَـــدَمُ
إنّا إلى اللّه وإنّا لـــهُ   وحَسْبُنا اللّهُ ونعْمَ الوكيـــلْ

والموتُ نقّادٌ على كفّــــه جواهرٌ يختارُ منها الجيـــادْ

شمس تجلّت تحت ثوْبِ ظُلــم سقيمةُ الطرْفِ بغير سَقَــم

ضاقَتْ عليَّ الأرض مُذْ صَرَمَتْ حَبْلى فما كانُ مكانُ قَــدَمْ

ـ قال أحمد بن محمد بن عبد ربـه :

يا وَيلنا من موقفٍ ما بـــه أخْوَفُ من أن يعدلَ الحاكمُ

أبارزُ اللّهَ بعصيـــانه وليس لى مِن دونه راحِــم

يا ربِّ عفوٌ منكَ عن مذنبٍ أسْرفَ إلاّ أنّـــه نادمُ

وقال بعض الشعراء :

وكاعبٍ قالت لأترابهـــا يا قومُ ما أعجبَ هذا الضريرْ

هل يعشقُ الإنسانُ ما لا يرَى؟ فقلتُ والدمــعُ بعينى غَزيرْ

إن كان عينى لا ترى وَجهها فإنّها قد صُوّرتْ فى الضميرْ

وقال آخر :

إن تَدْعُكَ الغُرْبَةُ فى مَعشَرٍ قد انْطَوى القلبُ على بُغْضِهِمْ

فدارِهِمْ ما دُمْتَ فى دارِهِمْ وأرْضِهِمْ ما دُمْتَ فى أرْضِهِمْ

وقال آخر :

ما كلُّ من شدّ على رأسهِ عِمامةً يَحْظَى بسَمْتِ الْوَقاره

ما قيمةُ المرءِ بأثوابــهِ السرُّ فى السُّكّانِ لا فى الدياره

وقال آخر :

يا حَسَنَ الْوجهِ تَوقَّ الْخَنــا لا تَخْلطَنَّ الزّيْنَ بالشّيْن

ويا قبيحَ الوجهِ كُنْ مُحسناً لا تَجْمعَنْ بينَ قَبيحَيْنِ

وقال أبو نواس :

قد عذب الموت بأفواهنا — والموت خيرٌ من مقام الذّليلْ

إنّا إلى اللّه لمَـــا نابَنا — وفى سبيل اللّه خيرُ السبيلْ

وقال زهير بن أبى سُـــلمى :

مقالةُ السُّـــوء إلى أهلها — أســـرعُ من مُنْحَدرِ السائلِ

ومَن دَعا الناسَ إلى ذمّـــه — ذمّـــوهُ بالحقّ وبالباطلِ

هَلْ ماجدٌ أظْهر فى قَوْمـــه — عُذْرا كَمَـــنْ سَارَعَ فى الباطلِ

أمْ هَلْ ذَوُو الغىِّ كأَهْلِ الحِجَـا — أمْ هَلْ رَشيـدُ الأمْرِ كالجاهل ؟

الكَلْبُ والشّاعِرُ فى مَنْـــزل — فَلَيْتَ أنّـــى لم أكُنْ شاعرَا

هل هُوَ إلا باسط كَفُـــهُ — يستطعمُ الـــوَارِدَ والصّادرَا

يا أيُّها السّائلُ عَنْ مَجْد نَـــا — إنّكَ عَنْ مَسْعَاتنا جاهـــلُ

إن كُنْتَ لَمْ تأتكَ أيّامُنَـــا — فاسْأَلْ تُنَبأْ أيُّهَا السّـــائلُ

هَذا غُلامٌ حسَنٌ وَجْهُـــهُ — مُستَقْبلُ الخَيْرِ سَرِيعُ التّمَـــامْ

قَوْمى بَنو النّجّارِ إذْ أقْبـــلَتْ — شَهْباءُ تَرْمى أهْلَهَا بالقَتَـــامْ

لا نَخْذُلُ الجَارَ ولا نُسْـلِمُ الـ — ـموْلَى ولا نُخصَمُ يوْمَ الخِصَامْ

لله درّ البين ما يفعـــلُ — يَقتُلُ مَنْ شاءَ ولا يقتـــل

قد عذب الموت بأفواهنـــا — والموت خيرٌ من مقامِ الذّليـــلْ

مالى وللدهر وأحداثـــه .. — لقد رمانـــى بالأعاجيب

النشر مسك والوجوه دنـــا — نير وأطراف الأكفّ عنـــمْ

والموتُ نقادٌ على كفّـــه — جواهرٌ يختارُ منها الجيـــادْ

ألحاظه فى الحب قد قتـــلتْ — نفساً بلا نفسٍ ولم تظلـــمْ

أمسِ الذى مرّ على قربـــه — يَعجزُ أهل الأرض عـن ردّه

عرّضتُ صبرى وسُلُوّى لـــه — فاستشهدا فى طاعة الحـبّ

ليلان : ليلٌ صبحهُ يُرتجـــي وليلُ نفسٍ ماله من نفــــادْ

لا بادَ أعداؤكَ بل خُلدوا حتى يَروْا فيك الذى يُكمِـــدُ

يا عادىَ البين كفى قســــوة روّعْتَ حتى مُهَجات الحَمــــامْ

تلك قلوبُ الطير حَمّلْتَهـــا ما ضَعُفتْ عنه قلوبُ الأنــامْ

لما رأت عاذلتـــــى ما رأت وكان لها من اسمهـــا داع

قالتْ ولم تقصدْ لقيـــلِ الخنا مَهْلاً لقد أبلغْتَ أسماعـــى

لله ما أقسى قلـــوب الأولى قاموا بأمر المُلْكِ واستأثـــروا

قد أقسمَ البيضُ بصُلبانهـــم لا يهجرون الموتَ أو يُنْصروا

وأقسمَ الصُفُر بأوثانهـــم لا يَغمدون السيف أو يظفروا

فمادت الأرضُ بأوتادهـــا حين التقى الأبيضُ والأصفـــرُ

لا تعذلانى إننى فى شُـــغُلٍ

يا صاحبىْ رحلى : أقلا عَـــذلى

يا ليلةً قضيتُها حُلْـــوَهْ مُرتَشفاً من ريقها قهـــوة

تُسْكِرُ مَن قد يبتغى سَكْـــرْ ظَنَنتُها من طيبها لحظـــهْ

ناداك تَحْنانى فما أسْمَعَـــكْ فاذهبْ ، فداكَ الشوقُ ، قلبى معكْ

سِرنا معاً حيناً وخَلّفْتَنـــى وحدى على الدّرب الذى ضيّعَـكْ

أرنو إلى الدنيا وآفارقهـــا فما أراهـــا جاوزتْ مَضجَعَكْ

أنواع الزحاف فى بحر الســـريع :

(١) يجوز فى مســـتفعلن :

أ ــ الخبن : وهو حـــذف الثـــانى الســـاكن . مُسْتَفْعِلُنْ ــــــــــــ مُتَفْعِلُنْ = مَفَاعِلُنْ .

ب ـ الطى : وهو حذف الرابع الساكن ، مستفعلن ـــــــ مستعلن = مفتعلن .

جـ ـ الخبل : وهو اجتماع الخبن والطى . مستفعلن ـــــــ مُتَعِلُنْ = فعلتن .

(٢) يجوز فى مفعولان الخبن فتصبح معولان = فعولان .

(٣) يجوز فى مفعولن الخبن فتصبح معولن = فعولن .

تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الخامس

(بحر المنسرح)

من الأبحر القليلة الاستعمال وقد استعمل كثيراً عند الشـــعراء الأوائـــل .

وسمى منسرحاً ، لانسراحه (وسهولته) ، وذلـــك أن مســـتفعلن متـــى وقعت ضرباً فى غيره فلا مانع يمنع مـــن مجيئهـــا علـــى أصلهـــا ، ومتـــى وقعت مستفعلن فى ضربه لم تجئ على أصلها ، لكنهـــا جـــاءت مطويـــة .

والطى كما هو معروف : حذف الرابـــع الســـاكن .

ضابطه أو مفتاحه :

منسرح فيه يضرب المثـــل   مستفعلن مفعولات مفتعلـــن

الأوزان :

أصل وزن هذا البحر هـــو :

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعـــولاتُ مســـتفعلن

وهذا البحر من دائرة المجتلـــب .

ولبحر المنسرح ثلاث أعاريض وثلاثـــة أضـــرب .

وتفصيلها على النحو التـــالى :

١ ـــ العروض صحيحة   والضـــرب مطـــوى

مستفعلن   مستفعلن ـــــــــ مســـتعلن = مفتعلـــن

الطى : حذف الرابع الســـاكن .

٢ ـــ العروض منهوكة موقوفة ، والعروض هـــى الضـــرب :

المنهوك : البيت الذى حذف ثلثاه وبقى ثلثـــه .

الوقف : تسكين الحرف السابع . مفعولاتُ ـــ مفعـــولاتْ = مفعـــولانْ

٣ ـــ العروض منهوكة مكسوفة ، والعروض هـــى الضـــرب .

الكسف : حذف السابع المتحـــرك . مفعــولاتُ ـــــــ مفعــولا = مفعولن .

استعمالاته :

ويستعمل هذا البحر على ثلاثة أوجـــه :

الاستعمال الأول :

العروض صحيحة والضرب مطوى (تصـــير فيـــه مســـتفعلن إلى مســـتعلن وتحول إلى مفتعلن) ويكون على هذا النحـــو :

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن

ان ابن زيد لا زال مستعملا للخير يعشى فى حمص العربا

ان بن زيدن لازال مستعملن للخير يعشى فى حمصن لعربا

(انبنزيـــ)(دن لازال)(مستعملن) (للخير يعـــ)(شئ فى حمص)(تلعربا)

(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)(ـــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)(ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥

ـــ)(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) ـــ)(ـــ ٥ ـــ ـــ ـــ ٥)

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

نلاحظ فى الـــتركيب اللغـــوى لهـــذا البيـــت التنويـــن فـــى (زيـــد) و(مستعملاً) وحذف الألف من اللام القمرية فـــى (العربـــا) أمـــا ضـــرب البيت فقد حذف فيه ثـــانى الســـبب فتحولـــت (مســـتفعلن) إلى ســـبب وفاصلة .

٢ ـــ إن ابن زيد لازال مســـتعملاً للخير يفشى فى مصره العُرُفـــا

٣ ـــ خيرُ الورى فوقَ العرشِ أنـــوارُهُ

لاحَتْ على المخلوقاتِ فـــى الظُّلـــمِ

وأغلب الاستعمالات فى شعر العربية فى مختلـــف عصـــور الأدب هـــو أن تكون العروض كالضرب (مســـتعلن) .

أيّتها النّفس أجملى جزعا	**إنّ الذى تحذرين قد وقعا**
أييته ننفس أجملى جزعا	**إنن للذى تحذرين قد وقعا**
(أييتهن)(نفس أجم)(لى جزعا)	**(إنن للذى)(تحذرين)(قد وقعا)**
(ـــ٥ـــــ٥)(ـــ٥ـــ٥ـــ)(ـــ٥ ٥	**(ـــ٥ـــ٥ـــ٥)(ـــ٥ـــ٥ـــ)(ـــ**
ـــــ٥)	**٥ـــــ٥)**
مستعلن مفعلات مستعلن	**مستفعلن مفعلات مفتعلن**

نلاحظ فى التركيب اللغوى لهذا البيـــت تضعيـــف اليـــاء فـــى أيتهـــا وحذف الألف فى آخرها لأنها التقت مـــع أول الحـــرف المضعـــف فـــى كلمة (نفس) ونلاحظ سقوط ال الشمسية من النفـــس وتضعيـــف النـــون فى (إنّ) وفى مقابل هذه الزيادات والحذف تغـــير فـــى البنيـــة العروضيـــة حيث أصاب أغلب التفعيلات فى الشطرين حـــذف حـــرف كمـــا فـــى التفعيلة الأولى فى الشطر الأولى والثانيـــة والثالثـــة والثانيـــة مـــن الشـــطر الثانى والثالثة .

٢ ـــ إنى إذا لم يكن أخى ثقة	**قطعت منه حبائل الأمـــــــل**
٣ ـــ فى انقباض وحشمة فإذا	**صادفت أهل الوفاء والكـــــرم**
٤ ـــ يا حسرة ما أكاد أحملهـــــا	**آخرها مزعج وأولهـــــــا**
٥ ـــ عليلة بالشام مفـــــردة	**بات بأيدى العدا معللهـــــا**

الاستعمال الثانى :

يستعمل المنسرح منهوكاً (وذلك بأن يبنى البيت على تفعيلتين هما (مستفعلن مفعولات) وتجئ التفعيلة الأخيرة موقوفة فتحول مفعولات إلى مفعولان ، وتكون صورته هكذا :

(مستفعلن مفعولان)

ومن شواهده :

١ ــ صبراً بنى عبدّ الدار

تقطيعه :

صبرن بنى عبد د ددار

(صبرن بنى) (عبد ددار)

(ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥) (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ٥)

مستفعلن مفعولان

٢ ــ صَبْراً حُمَاةَ الأ دْيَــار

٣ ــ عَاضَتْ بِوَصْلِى صَــدّاً

٤ ــ تُرِيدُ قَتْلِى عَمْدا

٥ ــ لَمَّا رأَتْنِى فَرْدا

الاستعمال الثالث :

يستعمل المنسرح منهوكاً وتكون عروضه مكسوفة فيصير البيت هكذا:

مستفعلن مفعولن

ومن شواهده :

١ ــ ويل أم سعد سعدا

تقطيعه :

ويل أم سعدن سعدا

(ويل أم سعـ) (دن سعدا)

(ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥)

مستفعلن مفعولن

٢ ـ صرامة وجدًا

٣ ـ وفارساً معدا

٤ ـ سدّ به ماسدًا

٥ ـ أحمدُ ربى الفَرْدا

ـ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

١ ـ على العروضة الصحيحة المطوية والضرب المماثل لها :

بيضاء مضمونة مقرطَقـــة	ينقدّ عن نهدها قراطقهـــا
كأنما بات ناعماً جـــذلاً	فى جنة الخُلد من يعانقهـــا
وأىُّ شئٍ ألذ من أمـــل	نالته معشوقة وعاشقهـــا
دعنى أمت فى هوى مخـــدَّرة	تعلق نفسى بها علائقهـــا
من لم يَمت غبطة يَمت هــرماً	الموت كأْس والمرءُ ذائقهـــا
إذا صديقٌ نَكَرْتُ جانبَـــهُ	لم تُعيِنى فى فراقه الحيَـــلُ
تلك الموِدّاتُ كيف تُهْمِلُهـا ؟	تلك المواعيدُ كيف تُغفلهـــا؟
ففى فؤاد المحبِّ نارُ جـــوىً	أحرُّ نارِ الجحيمِ أبردُهـــا
لا تسألِ المرء عن خلائقــه	فى وجهه شاهـــدٌ من الخبرِ
الأرضُ لولا الرياضُ واحــدةٌ	والناسُ لولا الفعالُ أمثـــالُ
قد شغلَ الناسَ كثرةُ الأمـــل	وأنتَ بالمكرُماتِ فى شغُـــلِ
قد حاز قلبى فصار يملكــهُ	فكيف أَسْلو وكيف أتركـــهُ؟

يا حسرةً ما أكادُ أحملُهـــــا آخرها مُزْعِـــجٌ وأوّلُهـــــا

من قاس جَدْواك بالسحاب فما أنصف بالحكـــمِ بين شكْلَيْنِ

أنتَ إذا جُدْتَ ضاحكٌ أبـــداً وَهْو إذا جادَ دامـــعُ العينِ

ووَردة في بنانِ معْطـــــارِ جئتُ بها في لطيفِ أســـرارِ

كأنّها وَجْنَةُ الحبيب وقـــد نقّطها عاشقٌ بدينـــــارِ

لو كنت يومَ الفراقِ حاضـــرَنا وهنّ يُطفينَ لَوْعةَ الوَجْـــدِ

لم ترَ إلاّ دمــــوعَ باكية تسفحُ مِن مُقْلةٍ على خـَــدِّ

كأنّ تلك الدموعَ قَطْـــرُ ندىً يقطرُ من نَرْجسٍ علـــى وَرْدِ

قالت لِتِرْبٍ لها تُحدّثُهـــا لَتُفسدُنّ الطوافَ في عُمَـــرِ

قُومي تصدّى لهُ ليعرفنـــا ثمّ اغْمزيه يا أُختُ في خَفَـــرِ

قال ابن عبد ربّه الأندلســـي :

صَبّرني لمّا ســـــارْ

ولم أكنْ بالصبّـــــارْ

وقال لي باسْتِعْبـــــارْ

صَبْراً بني عبد الدارْ

وقال أيضاً :

لمّا رأتني فَرْداً

أبكي وألقَى جَهْدا

قالت وأبدت ردّا

"وَيْلُمّ سَعْدٍ سَعْدا"

قال الشاعر :

مهلاً عذولي مَهْلا

إن كنتَ تَبغى نَيْلا

منّى وتبغى عذْلا

فلنْ تراني سَهْلا

ـــ قال الشاعر :

بيضاءُ مضمونةٌ مُقَرْطَقـَةٌ ... يَنْقَدّ عن نهدها قراطقُهــــا

كأنَما بات ناعمــــاً جَذْلاً ... في جنّة الخُلدِ من يُعانقُهــــا

وأيُّ شـــيءٍ ألذُ من أمَلٍ ... نالتْهُ معشوقَةٌ وعاشقُهــــا

دعنى أمتْ فى هوى مُخَدَّرة ... تعلقُ نفسى بها علائقُهــــا

من لم يَمُتْ غبطةً يَمُتْ هَرماً ... الموتُ كأسٌ والمرءُ ذائقُهــــا

ـــ قال على محمود طـــه :

إذا ارتقى البدرُ صفحةَ النّهْرِ ... وضمّنا فيه زورقٌ يجـــرى

وداعبتْ نسمةٌ مـــن العطر ... على مُحَيّاك خصلةَ الشعرِ

أى معانى الفنون والسحــــرِ ... ثَغْرُك أوحى بها إلى ثغرى

ـــ قال البحترى :

كم حنين إليـــك مجلوب ... ودمع عين عليك مسكوبِ

وما يزالُ الفراقُ يبحثُ عَنْ ... ثأرٍ لدى العاشقينَ مطلوبِ

ـــ قال أبو العتاهية :

وليس للمرءِ ما تَمَنّــــى ... وليس للمـــــرء ما تخيّرْ

هوّنْ عليك الأمورَ واعلــــمْ ... أنّ لها مورداً ومصـــــدرْ

واصبرْ إذا ما بُليتَ يومـــاً ... فإنّ ما قد سلمتَ أكثــــر

يا حسرةً ما أكادُ أحملُهـــا ... آخرهُا مُزْعِجٌ وأوّلُهـــــا

عَلِيلَةٌ بالشّــــامِ مُفْرَدَةٌ ... باتَ بأَيدْى العِدَى مُعَلّلُهَــا

وإنّما النّاسُ بالمُلُوكِ وَمــــــا تُفلحُ عُرْبٌ مُلُوكُهَـــا عَجَمُ

لا أَدبٌ عندَهُمْ ولا حَسَـــبٌ ولا عُهُودٌ لَهُـــــمْ ولا ذِمَمُ

لا تحْسَبَنَّ الخُلُودَ بَعْــــدَكَ لى إنَّ المَنَايَا أَعْدَى مــــن الجَرَبِ

إنْ أَنجُ منهَا وقَدْ شَرِبْتَ بِهَــا فَإنَّ خَيْلَ المَنونِ فى طلبــــى

باتت بحلوان تبتغيك كمـــا أرسل أهل الوليد فى طلبـــه

هل بادّكار الحبيب من حرجٍ أمن هل لهمّ الفؤاد من خــــرج

خليفة الله فــــــوق منبره جفّت بذاك الأقـــــلام والكتبُ

تركتنى واقفاً علـــى الشكّ لم أصدُرْ بيأس منكــــمْ ولم أرِدِ

ماهيج الشعـــــر من مطوقة قامت على بانـــة تغنّينـــا

يا حسرةً ما أكادُ أحملُهــــا آخرها مُزْعِجٌ وأوّلُهـــــا

قالت لتِربٍ لها تُحدّثُهـــــا لَتُفسدُنّ الطوافَ فى عُمَـــرِ

قُومى تصدّى لهُ ليعرفنـــــا ثمّ اغْمِزيه يا أُختُ فى خَفَـــرِ

قالت لها قد غمزته فأبـــــى ثم اسْبطرّت تسعى على أثرى

لو كنت يومَ الفراقِ حاضِـــرَنا وهنّ يُطفينَ لَوْعةَ الوَجْـــدِ

لم ترَ إلاّ دمـــوعَ بَاكيـــــة تسفحُ مِن مُقْلة على خَـــدِّ

كأنّ تلك الدموعَ قَطْــــرُ نــدىً يقطـــــرُ مِن نَرْجسٍ على وَرْدِ

عاضت بوصلى صدا

تريد قتلى عمدا

لما رأتنى فردا

أبكى وألقى جهدا

يا أيها المبطلون معذرتــــى أراكم الله وجه تصديقــــى

أمشى إلى جنبها أزاحمهــا وما بالطريق من ضيـــقِ

وليس للمرءِ ما تَمَنَّــــــى	وليس للمـــــرء ما تخيَّرْ
هوّنْ عليك الأمـــورَ واعلمْ	أنَّ لهـــــا مورداً ومصـــدرْ
خلا وفيه أهـــل وأوْحشنا	وفيه صـــرم مـــروح إبلَهْ
لو سار ذاك الحبيب عن فلك	ما رضىَ الشمس برجه بدلَهْ

أنواع الزحاف فى بحر المنســـرح :

(١) يجوز فى مســـتفعلن :

أ ـــ الخبن : وهو حـــذف الثـــانى الســـاكن . مُسْـتَفْعِلُنْ ـــــــــــ مُتَفْعِلُنْ.

ب ـــ الطى : وهو حـــذف الرابـــع الســـاكن ، مســـتفعلن ـــــــــــ مستعلن = مفتعلن .

جـــ ـــ الخبل : وهو اجتماع الخـــبن والطـــى ، مســـتفعلن ـــــــــــ مُتَعِلُنْ = فعلتن .

لا يجوز فى مستفعلن التى بعد مفعولاتُ الخبل ، لأنَّ قبلـــه حركـــة الوتـــد المفروق ، فيجتمع خمس حركات ومثالـــه :

مفعولاتُ مســـتفعلن

إذا لحق الخبل مستفعلن فإنها تتـــألف مـــن أربعـــة أحـــرف متحركـــة وساكن ، إلى جانب الحرف المتحرك الأخير من الوتـــد المفـــروق فتصبـــح خمسة أحرف . وهذا لا يجـــوز .

(٢) يجوز فى (مفعـــولاتُ) :

أ ـــ الخبن : مفعولاتُ ـــــــــ مفعـــولاتُ = مفـــاعيل .

ب ـــ الطى : مفعولاتُ ـــــــــ مفعـــلات = فـــاعلات .

جـــ ـــ الخبل : مفعولات ـــــــــ مَعُـــلات = فعـــلاتُ .

(٣) يجوز فى (مفعولات) و (مفعولـــن) :

أ ــ الخبن : مفعولات ــــــــــــ معـــولان = فعـــولان .

مفعولن ــــــــــــ معولـــن = فعولـــن .

الضرب الأول (مستفعلن) لا يكـــون إلا مطويـــاً (مســـتعلن = مفتعلـــن) أبداً .

تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى السادس
(بحر الخفيف)

الخفيف من الأبحر ذات النغمة الجميلة التى تثـير الحـزن ولـذا تميزت أغلب قصائد الخفيف بكونهـا قصـائد حزينـة أو مـراث بالإضافـة إلى كون أكثر هذه القصائد وصفية . وسمـاهُ الخليـل خفيفـاً لأنـه أخـف السباعيات .

وسمى هذه التسـمية أيضـاً (لأن الوتـد المفـروق اتصلت حركتـه الأخيرة بحركات الأسباب ، فخفت ، وقيـل سمـى خفيفـاً لخفتـه فـى الوزن والتقطيع . لأنه يتوالى فيه ثلاثة أسـباب ، والأسـباب أخـف مـن الأوتاد[٢٧]. وهو شبيه بالوافر من حيث اللين ولكنّه أسـهل منـه .

الأوزان :

ينتمى هذا البحر إلى دائرة المجتلـب . ولبحـر الخفيـف ثلاثـة أعـاريض وخمسة أضرب :

أولاً : العروض الأولى صحيحة ولها ضربـان :

١ ــ العروض صحيحة   والضـرب صحيـح

فـاعلاتن   فـاعلاتن

٢ ــ العروض صحيحة   والضـرب محـذوف

فاعلاتن   فاعلاتن ـــــ فـاعلا = فـاعلن

الحذف : هو إسقاط السبب الخفيف مـن التفعيلـة .

ثانياً : العروض محذوفة   والضـرب محـذوف

---

(٢٧) انظر: التبريزى ، الوافى فى العروض والقوافى ، ص١٥٣ .

فاعلاتن ــــــــ فاعلا = فاعلن فــاعلاتن ـــــــــ فــاعلا = فاعلن

ثالثاً : العروض من مجزوءة ولها ضربـــان :

(١) العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجـــزوء صحيـــح

مستفع لن مستفع لــــن

(٢) العروض مجزوءة صحيحة والضرب مقصـــور مخبـــون

مستفع لن مستفع لن ـــــــ مســـتفع لْ ـــــــ

متفـــع ل = فعولـــن

القصر : هو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير ، وتســـكين متحركـــه

الخبن : هو حذف الثانى الســـاكن .

مفتاحه أو ضابطه :

يا خفيفاً خفت بك الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

استعمالاته :

الاستعمال الأول :

(١) العروض صحيحة تامة والضرب مثلها وتكون صورتـــه هكـــذا :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويطرأ الخبن على العـــروض والضــرب فتصبــح (فــاعلاتن) (فعلاتـــن)

وشاهده :

أنت دائى وفى يديك دوائى يا شقائى من الجوى وبلائى

أنت دائى وفييديك دوائى يا شقائى منلجوى وبلائى

(أنت دائى)(وفييديـــ)(ك دوائى) (يا شقائى)(منلجوى)(وبلائى)

(ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ ـــ ٥)(ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)(ـــ ـــ (ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ ـــ ٥)(ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥)(ـــ

ـــ ٥ ـــ ٥)　　　ـــ ٥ ـــ ٥)

فاعلاتن متفعلن فعلاتن　　　فاعلاتن متفعلن فعلاتن

نلاحظ فى البنية العروضية لهذا البيت حدوث الخبن فى التفعيلة الثانية من الشطر الأول فتحولت (مستفعلن) إلى (متفعلن) وكذلك الثالثة حيث تحولت (فاعلاتن) إلى (فعلاتن) وحدث الأمر نفسه فى الشطر الثانى .

٢ ـ كم كريمٍ أزْرَى به الدهرُ يوماً　　　ولئيمٍ تسعى إليه الوفودُ

٣ ـ إن قلبى بحبّ من لا أُسمّى　　　فى عناء أعظِمْ به من عناء

٤ ـ أيها اللائمون ماذا عليكم　　　أن تعيشوا وأن أموتَ بدائى

٥ ـ ليس من مات فاستراح بمْيت　　　إنما الميتُ مَيّت الأحياء

نلاحظ فى هذه الصورة من الاستعمال أن (فاعلاتن) فى العروض والضرب لم تكن هى الصورة الأوحد ولكن استعملت مرة (فاعلاتن) كاملة ومرة أخرى (فعلاتن) فاصلة وسبب وثالثة فالاتن أو مفعولن ثلاثة أسباب وعلى هذا فإنّ العروضيين لم يستثمروا الزحافات والعلل فى تنمية وتوالد صور البحر واستعمالاته كما حدث فى بحر المديد .

٢ ـ الاستعمال الثانى :

العروض صحيحة تامة والضرب محذوف (تصير فيه فاعلاتن) إلى (فاعلن) وتكون صورته هكذا :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن　　　فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

شاهده :

ليت شعرى هل ثمّ هل آتينهم　　　أم يحولنْ من دون ذاك الردى

الكتابة العروضية :

ليت شعرى هل ثم هل أتينهم	أم يحولن من دون ذاك رردى
(ليت شعرى)(هل ثمهل)(أتينهم)	(أم يحولن)(من دون ذا)(ك رردى)
(ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥)(ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ــــ ــــ	(ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥)(ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ــــ
٥)(ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥)	٥)(ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥)
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

نلاحظ فى التركيب اللغوى لهذا البيت تضعيف البيت فى (ثمّ) وفك المد وتحريك الياء فى (آتينهم) مع تسكين النون . وتخفيف النون فى الفعل (يحولنْ) وحذف إل الشمسية من (الردى) ونتيجة لذلك حدث حذف فى ضرب البيت فتحولت (فاعلاتن) إلى (فاعلن) .

وأكثر ما يكون هذا الضرب مخبون ، أى "فعلن" ومثاله :

٢ ـ رُزق المجد والنجاح دواما	مَن يقضّى الحياة فى عملِ
٣ ـ ليس من عاش ساعياً فى اجتهادٍ	كالذى عاش دائم الكسل

أما الضرب المحذوف من غير خبن ، أى "فاعلن" فنادر الاستعمال فى الشعر ومثاله :

٤ ـ خل عنك الأسى وعش مطمئنا	فى ظلال المنى ودفء الهوى
٥ ـ وانس ما كان يوم كنت غريباً	تجهل الحب : نارَه والجوىِ

٣ ـ الاستعمال الثالث :

٣ ـ العروض محذوفة تامة والضرب مثلها (فيه تصير فاعلاتن إلى فاعلن) وتكون صورته هكذا :

فاعلاتن مستفع فاعلن	فاعلاتن مستفع فاعلن

شاهده :

إن قدرنا يوماً على عامرٍ	ننتصف منه أو ندَعْهُ لكم

تقطيعه :

إن قدرنا يومن على عامرن	**ننتصف منه أو ندعْه لكم**
(إن قدرنا)(يقمن على)(عامرنْ)	**(ننتصف من)(هأوندع)(هلكم)**
(ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥)(ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥)(ــ ٥ ــ ــ ٥)	(ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥)(ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥)(ــ ــ ــ ٥)
فاعلاتن مستفع لن فاعلن	**فاعلاتن مستفع لن فعلن**

نلاحظ فى التركيب اللغوى لهذا البيت التنوين فـــى (عـــامر) وتســـكين عين (ندعْه) .

٢ ــ ليت شعرى ماذا تروا فى هوى   قادكم عاجلا إلى رَمْسِه

ويمكن تحويل (فاعلن) بالخبن إلى (فعلـــن) كمـــا فـــى ضـــرب الأبيـــات التالية :

٣ ــ ياغليلاً كالناء فى كبدى   واغتراب الفؤاد عن جسدى

٤ ــ ليت من شفتى هواه رأى   زفرات الهوى علـــى كبدى

٥ ــ وردتى فيمَ أنتِ ضاحِكةٌ   يلمحُ البشْر منك مَـــن لَمَحا

الاستعمال الرابع :

العروض مجزوءة صحيحة والضرب مثلها وتكون صورتـــه هكـــذا :

فاعلاتن مستفع لن   فاعلاتن مستفع لـــن

ليت شعرى ماذا ترى   أمّ عمرو ماذا ترى

الكتابة العروضية :

ليت شعرى ماذا ترى	**أمم عمرن ماذا ترى**
(ليت شعرى)(ماذا ترى)	**(أمم عمرن)(ماذا ترى)**
(ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥)(ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥)	(ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥)(ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥)
فاعلاتن مستفع لن	**فاعلاتن مستفع لن**

٢ ـ ذكر القلب ذكرة　　من نســـــاء غرائبِ
٣ ـ قلت لمالقيتهـــا　　مرحبـــاً بالجانبِ
٤ ـ أنعـم اللّه بالجيـ　　ـب القريب المعاتبِ
٥ ـ إنما أنت ظبيـــه　　من إكام عشـــائب

الاستعمال الخامس :

العروض مجزوءة صحيحة والضرب مقصور مخبون وفيـــه تصـير (مسـتفع لن) إلى (مستفع ل) وتحول إلى (فعولن) وتكون صورتـــه هكـذا :

فاعلاتن　مستفع لن　فاعلاتن　فعولـــن

ومن أمثلة هذا النوع :

كل خطب إن لم تكو　　نوا غضبتم يسير

الكتابة العروضية :

كلل خطبن إن لم تكو　　نو غضبتم يسيرو

(كلل خطبن)(إن لم تكو)　　(نو غضبتم)(يسيرو)

(ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥)(ـ٥ـ٥ـ ـ٥)　　(ـ٥ـ ـ٥ـ٥)(ـ ـ٥ـ٥)

فاعلاتن مستفع لن　　فاعلاتن فعولن

فالعروض مجزوءة صحيحة أما الضـــرب (يســيرو) فوزنــه (متفــع ل) وقد دخله القصر فأصبح ضربه محذوفاً ساكن الســبب وسـكن مــا قبلــه وتحولت (متفع ل) إلى (فعولـــن).

٢ ـ يا لميس ابنة المضـــ　　ـــلّل مُنّـــى بزادِ
٣ ـ ليس واديك فاعلميْ　　ـــه لقومـــى بوادِ
٤ ـ إن توليت غاديـــاً　　فبطئٌ عـــوَادى
٥ ـ طارَ قلبي بحا　　مَـــن لقلبٍ يطيرُ ؟

نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

يا هلالا يدعى أبوه هـــلالا … جل باريك فى الورى وتعالى

نام صحبـــــى ولم أنم … من خيال بنـــــا ألم

ما بكاء الكبير بالأطـــلال … وسؤالى وهل ترد ســـؤالى

دمنة قفرة تعاورها الصيـــف … بريحين من صبا وشمـــال

كم كريمٍ أزرى به الدهْر يوماً … ولئيمٍ تَسْعَى إليه الوفـــودُ

كلّما رَحّبتْ بنا الأرضُ قلـــنا … حَلَبٌ قَصْدُنا وأنتَ السبيلُ

أصبحَ السفحُ ملعباً للنســـورِ … فاغْضَبى يا ذُرا الجبالِ وثُورى

وإذا كانت النفوسُ كِبـــاراً … تَعبتْ فى مُرادها الأجســـامُ

ليس مَن ماتَ فاسْتراحَ بمَيْتٍ … إنّما المَيْتُ مَيّتُ الأحيـــاءِ

وثقيل لو كانَ فى حَسناتـــى … وجميعُ الأنامِ فى سيّئاتـــى

لا ستَخفَّ الذنوبَ بل كسر الميـــ … زانَ مِن ثقلِه على الكفّاتِ

مَن رَسُولى إليكِ أو مَن شفيعـــى … يا شبيةَ الهلالِ عند الطُّلوعِ؟

أنتِ فى القلبِ شاهدٌ ليس يخلو … من ضَميرى وأنتِ بين ضُلوعى

أيها المادحُ العبادَ ليُعْطَـــى … إنّ للّه ما بأيدى العبـــادِ

فاسْألِ الله ما طلبت إليهـــم … وارْجُ فَضْلَ المُقَسّمِ العــوّادِ

وقال على محمود طـــه :

ذكّرينى فقد نسيتُ ويـــــا … رُبَّ ذِكْرى تُعيدُ لى طَرَبى

وارفَعى وجهَكِ الجميل أرى … كيف هذا الحيـــاءُ لم يَذُبِ

وقال بعض الشعراء :

أنت دائى وفى يديك دوائى … يا شقائى من الجوى وبلائى

إنّ قلبى يحبُّ مَن لا أُسمّى … فى عناءٍ ، أَعْظِمْ به من عناءِ

كيفَ لا كيفَ أن ألذ بعيشٍ ... ماتَ صبرى به وماتَ عزائى؟
أيها اللائمون ماذا عليكم ... أن تعيشوا وأن أموتَ بدائى ؟

قال ابن العميد (أبو الفضل محمد بن الحسين) :

أىّ جَهْد لَقيتُهُ ... وشقاء شَقيتُهُ
ضَلّ عندى تَجلُّدى ... فكأنّى نَسيتُهُ

وقال الزهاوى (جميل صدقى) :

لا تَسَلْ عن دُموعنا ... يومَ جاءَتْ تُودّعُ
يومَ أشكو الْجَوى فُتْـ ... ـسغى وتشكو فأسْمَعُ

وقال أبو الفضل السُكّرى :

أشرفُ الْقصْدفى المطا ... لبِ للنّاسِ أَرْبَعهْ
كثرةُ المالِ والْولا ... يـةِ والعزّ والدّعَهْ
فارْضَ منها بواحدٍ ... تُلْفِ ما دُونهُ معَهْ

وقال ديك الجنّ (عبد السلاّم بن رَغْبان) :

أيّها القلبُ لا تَعُدْ ... لهَوى البيضِ ثانيَهْ
ليس بَرْقٌ يكونُ أخْـ ... ـلَبَ من بَرْقِ غانيَهْ
خُنْتِ سِرّى ولم أخُنْـ ... ـكِ فموتى علانيَهْ

ـ يقول بنية بن الحجاج :

راح صحبى ولم أحيّ القتولا ... لم أودعهُم وداعاً جميلا
إذ أجد الفضول أن يمنعوها ... قد أرانى ولا أخاف الفضولا
لا تخالى أنى عشية راح الرْ ... كِب هلىّ ألا أقولا

ـ ويقول المرقس الأكبر :

لمن الظعن بالفصحى طافيات ... شبهها الدّوم أو خلايا سفين

عامدات لخلّ سمـــــم ما ينـــ ـــظرن صوتاً لحاجة المحـــزونِ
أبلغا المنذرَ المنقب عنّـــــى غير مستعتب ولا مســـــتعين
لات هنّا وليتنى طـــرف الزْ زَجّ وأهلى بالشأم ذات القـــرون
بامرئ ما فعلت عفت يؤوس صَدَّقته المنى لعَوْضِ الحـــين
غير مستسلم إذا اعتصر العا جزُ بالسُّكتَ فى ظَلالِ الهُـــونِ

ـــ ويقول الأعشى :

قطع الودَّ والصفاءَ الفـــراقُ واشتياقا إذا الحدوج تســاقُ
يوم أبدت لنا قتيلة عن جيـــ ـــد تليعٍ تزينهُ الأطـــواقُ
وشتيت ، كالاقحوان جلاه الطْـ ـــطَل فيه عذوبة واتســاقُ
وأثيث جثل النبـــات تروّ يْـ ـــه لعوب غريرة مفنـــاقُ

ـــ ويقول مالك بن الريـــب :

ولقد قلت لابنتى وهى تبكى بدخيل الهمــوم قلباً كئيباً
وهى تذرى من الدموع على الخديـ ـــن من لوعة الفــراق غروباً
عبرات يكدن يجرحن ماجـــز ن به أو يدعن فيـــه نُدوبا

ومما ورد على العروضة الصحيحة والضرب المماثل لهـا :

أنت دائى وفى يديك دوائى يا شقائى من الجـوى وبلائى
إنّ قلبى يحبُّ مَن لا أُسَمّى فى عناء ، أعْظِـمْ بهِ من عناءِ
أيها اللائمون ماذا عليـــكم أن تعيشوا وأن أموتَ بدائى
ليس من مات فاستراح بميْـــت إنما الميتُ ميّـــت الأحياء

٢ ـــ على العروضة المحذوفة (الجائز فيها الخبن) والضرب المماثل لهـا :

ليت من شفّنى هـــواه رأى زفرات الهوى على كبـدى
غادَة نازح محلّتهـــــــا وكَلّتنى بلوعة الكمـــد
رُبّ خرق من دونها قـــذق ما به غير الجنّ من أحـــد
ما لِليلَى تبــــــدّلتْ بعــــــدنا وُدّ غيرنا

أرهقتنا ملامــــــــة بعد إيضاع ذكـــــرنا
فسلونا عن ذكرهـــــا وتسلّتْ عن ذكرنـــــا
لم نقل إذ تحـــــرمت واستهلّت بهجرنـــــا
ليت شعرى ماذا تـــرى أم عمرو فى أمرنـــــا

٤ ـــ على العروضة المجزوءة والضرب المجزوء المخبـــون والمقصـــور :

أشرقت لى بـــدورٌ فى ظـــلام تنيرُ
طار قلبى بحبهـــا مـــَن لقلب يطيرُ ؟
يا بدوراً أنا بها الدهـــ ـر عـــانٍ أسير
إن رضيْتم بأن أُمـــو ت فموتـــى حقير
كلّ خطب ـــ إن لم تكو نوا غضبتـم ـــ يسير

أنواع الزحاف فى بحر الخفيـــف :

١ ـــ يجوز فى فـــاعلاتن :

أ ـــ الخبن : وهـــو حـــذف الثـــانى الســـاكن . فـــاعلاتن ـــــــــ فعلاتن.

ب ـــ الكف : هو حـــذف الســـابع الســـاكن . فـــاعلاتن ـــــــــ فاعلاتُ .

جـ ـــ الشكل : هو اجتماع الخبن والكـــف معـــاً .

فاعلاتن ـــــــ فعلاتن ـــــــ فعـــلات .

يجوز فى فاعلاتن فى الضرب : التشـــعيث : وهـــو حـــذف الحـــرف الأول من الوتد المجموع وهو علة تجرى مجرى الزحـــاف لا يلـــتزم .

فاعلاتن ـــــــ فالاتن = مفعولـــن .

٢ ـــ يجوز فى مستفع لـــن :

أ ـــ الخبن هو حذف الثانى الساكن . مستفع لن ـــ مُتَفْـــعِ لُـــنْ

= مفـــــاعلن .

ب ـــ الكف : هو حذف الســـابع الســـاكن . مســـتفع لـــن ـــــــــــ مستفع لُ .

جـــ ـــ الشكل : هو اجتمـــــاع الخـــبن والكـــف معـــاً . مســـتفع لـــن ــــــــ مُتَفْع لُ = مفـــاعلُ .

ولا يجوز فى مستفع لنْ = الطّىّ : وهو حذف الرابـــع الســـاكن كمـــا هو الحال فى مستفعلن . لأن مستفعلن تتكون من ســـببين خفيفـــين ووتـــد مجموع . أما (مستفع لن) فإنهّا تتكون من سبب خفيـــف فوتـــد مفـــروق فسبب خفيف . وإذا لحق الطى هذه التفعيلة فإن الحـــذف يلحـــق ســـاكن الوتد المجموع وهذا غير جـــائز .

ولا يجوز أن يقع الزحاف فى فعولن المخبونـــة المقصـــورة .

(٣) المعاقبة : وهى ألا يقع الزحاف فى سببين متجـــاورين معـــاً ، ســـواء أكان فى تفعيلة واحدة أو فى تفعيلتين متجـــاورتين ، وإنمـــا مـــن الممكـــن أن يقع الزحاف فى أحدهما فقط أو أن يسلما معـــاً . مثـــل :

فاعلاتن ومستفع لـــن

إذا خبنت (فاعلاتن) سلمت (مستفع لن) التى هـــى قبـــل (فـــاعلاتن) من الكف . وإذا دخل الكف (فـــاعلاتن) ســـلمت (مســـتفع لـــن) التـــى بعدها من الخبن . وإذا دخل الخبن والكف معاً التفعيلـــة ســـلم مـــا قبلهـــا من الكف وما بعدها من الخـــبن .

- تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى السابع (بحر المضارع)

سمى مضارعاً ، لأنه ضـــارع (مـــاثل أو شـــابه) الهـــزج بـــتر بيعـــه ، وتقديم أوتاده .

ولم يسمع المضارع من العرب ، ولم يجئ فيه شـــعر معـــروف . وقـــد قال الخليل وأجازه[٢٨]. ومع ذلك نـــود أن نؤكـــد بـــأن اســـتعمال هـــذا البحر قليل جداً . وقيل سُمّى هذا البحر (مضارعـــاً) لمضارعتـــه (مماثلتـــه) البحر الخفيف ، وذلك لأنّ أحد جزأيه مجمـــوع الوتـــد والآخـــر مفـــروق الوتد . وهو بحر قليل الاستعمال . وقيل سُـــمّى مضارعـــاً لأنـــه ضـــارع المقتضب ـــ كما يرى الخليل ـــ وهو من الأبحر التـــى قـــل النظـــم منهـــا لثقل تفاعيله . ومن صفات هذا البحر أنه لا يســـتعمل إلا مجـــزوءاً .

مفتاحه أو ضابطه :

المضارعات مفاعيل فـــاع لات

أوزانه :

أصل وزن هذا البحر فى الدائرة العروضية ســـتة أجـــزاء وهـــى علـــى النحو التالى :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتـــن مفـــاعيلن

ولم يرد إلا مجزوءاً ، وهذا البحر من دائـــرة المجتلـــب لبحـــر المضـــارع عروض واحدة وضرب واحـــد .

عروض صحيحة	وضـــرب صحيـــح
فاع لاتن	فاع لاتـــن

---

[٢٨] انظر : التبريزى ، الوافى فى العروض والقوافى ، ص١٥٣ .

استعمالاته :

يستعمل مجزوءاً وله استعمال واحد تكون صورته على هـــذا النحـــو:

مفاعيل فاع لاتن   مفاعيل فاع لاتـــن

شاهده :

سلامٌ علـــى ديارٍ   بها عشت كلّ عمرى

الكتابة العروضية :

سلامن على ديارن   بها عشت كلل عمرى

(سلامن ع) (لى ديارن)   (بها عشت) (كللعمرى)

(ـــ ه ـــ ه ـــ)(ـــ ه ـــ ه ـــ ه)   (ـــ ه ـــ ه ـــ)(ـــ ه ـــ ه ـــ ه)

مفاعيل فاعلاتن   مفاعيل فاعلاتن

نلاحظ فى التركيب اللغوى لهذا البيـــت تنويـــن (ســـلام) وتضعيـــف اللام فى (كلّ) . أما البنية العروضية فقد حدث فيها الـــلام فـــى (كـــلّ) . أما البنية العروضية فقد حدث فيها حذف الحرف الســـابع الســـاكن مـــن التفعيلة الأولى من كل شطر فتحولت (مفـــاعيلن) إلى (مفـــاعيل) .

٢ ـــ لقـــد قلت حين قر   بت العيس يا نـــوار

٣ ـــ قفوا فاربعوا قليلا   فلم يربعوا وســـاروا

٤ ـــ فنفســـى لها حنين   وقلبى له انكســـارُ

٥ ـــ وصدرى بهِ غليل   ودمعى له انحـــدارُ

ـــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

على أيها الســـلامُ   فمالى ، بها مُقَامُ

أيا خليلىّ ، عُوجَا   على منّى ، فالمقامِ

وقد رأيتُ الرّجال   فَمَا أَرَى غَيْرَ زَيْدِ

قلنا لَهُمْ ، وقالـــوا | كُلٌّ لَهُ مَقَـــالُ
سوف أُهْدى لسلمى | ثناءً على ثنـــاءِ
إن تَدْنُ منْـــهُ ، شبراً | يُقَرِّبْكَ ، منْهُ ، بَاعَـا
أرى للصِّبَا وَدَاعَـا | وما يَذْكر اجْتمَاعَـا
كَأَنْ لَمْ يَكُـنْ جَديراً | بحفْظ الذى أَضاعَـا
ولم يُصبْنَا سُـــرُوراً | ولم يُلْهنا سَمَاعَـا
فَجَدِّدْ وِصَالَ صَب | مَتى تَعْصه أطَاعَـا
أرى للصِّبَا وَدَاعَـا | وما يَذْكر اجْتمَاعَـا
كَأَنْ لَمْ يكُنْ جَديراً | بحفْظ الذى أَضاعَـا
ولم يُصبْنَا سُـــرُوراً | وَلَمْ يُلْهنَا سَمَاعَـا
فَجَدِّدْ وِصَالَ صَب | مَتَى تَعْصه أطَاعَـا
وإن تدقُ منـــه شبراً | يقّربك منه باعـــا
محّمدٌ كان عَـــدْلا | فأين النظير أينـــا
رياضٌ قد بانَ منهـــا | زهورٌ تفوحُ عِطْـــرا
دعانى إلى سُعَـــادا | دواعى هَوى سُعَـاد
ففى ثغرها أقـــاحٍ | وفـى الوجنتين وَرْدُ
وإنّ الذى يرومـــو | نَ أمــرُ بعير طائـلْ
وَشَرٌ أراهُ بين الْـــ | ـجُموعِ التى تنادَتْ

قال ابن عبد ربّه الأندلسـى :

أرى للصَّبَـــا وَدَاعَا | وما يَذْكر اجْتمَاعَا
فَجَدِّدْ وِصَالَ صَب | مَتَى تَعْصه أطَاعَـا
وإن تدقُ منـــه شبراً | يقّربك منه باعـــا

وقال سعيد بن وهب البصـــرى :

لقد قلتُ حين قـــرِّ ... بَت العيسُ يا نَوارُ
قفوا فاربَعوا قليـــلاً ... فلم يربَعُوا وساروا
فنفسى لها حنـــينٌ ... وقلبى له انكســـارُ
وصدرى به غليـــلٌ ... ودَمْعى له انحـــدارُ

وقال بعض الشعراء :

ألا مَن يبيعُ نـــوْماً ... لِمَنْ قطُّ لا ينـــامُ
لِمَنْ ذابَ فى هـــواهُ ... ومَن شفّهُ الهيـــام
لئن كان ليس يشكو ... لقد هدّه السّقـــامُ
ومَن نامَ فالكَرى ذا ... كَ فى شرعه الحرامُ
ضَرَعْنا لِعِزّ نـــاء ... أعاد الكرى سُهـــادا
قلنا لهم وقالـــوا ... وكُلٌّ له مقـــالُ
متى تسمح الليـــالى ... بأن يُشرق الصّبـــاحُ
لكى تَسْعَد البـــلادُ ... ويعنو لها النّجـــاحُ
وكم قلتُ سوف يأتى ... إلى داره الغـــريبُ
ويملأ الدارَ أُنْســـاً ... فتزدهـــى وتطيبُ
وها هو العمر يمضـــى ... ومـــا أتانا الحبيبُ

أنواع الزحافات فى بحر المضـــارع :

(١) يدخل الكف والقبض على المراقبـــة ولا يجتمعـــان ...

الكف : حذف السابع الســـاكن .

القبض : حذف الخامس الســـاكن .

فإن حذفت النون من (مفاعيلن) أصبحت (مفاعيلُ) وهـــذا هـــو الكــف، وإن حذفت الياء صارت (مفاعلن) ، وهذا هـــو القبــض .

والمراقبة : هى ألا يسلم السببان المتجـــاوران فـــى (مفـــاعيلن) معـــاً . وألا يزاحفا معاً . وإنما إذا دخل الزحاف أحدهما ســـلم الآخـــر .

(٢) لا يجوز فى (فاع لاتن) الخبن ، لأن ألفهـــا أوســـط وتـــد مفـــروق . حيث إن (فاع لاتن) تتكون من وتـــد مفـــروق وســـببين خفيفـــين (فـــى حين أن فاعلاتن تتكون من سبب خفيف فوتد مجمـــوع فســـبب خفيـــف) ولكن يجوز فيها الكف وهو حذف النون فتصبـــح : (فـــاع لات) .

(٣) يجوز فى (مفاعيلُ) فـــى أول البيـــت الخَـــرْم ، وهـــو حـــذف الميـــم فتصبح (فاعيلُ) وتنقل إلى (مفعولُ) ، وإن حذفت الميـــم مـــن (مفـــاعلن) تصبح (فاعلن) ، وهو ما يعرف بالشَـــتْر .

والخرب : (علة تجرى مجرى الزحاف) وهـــو : خـــرم يدخـــل (مفـــاعيلن) المكفوفة (أى : مفاعيلُ) ، أى : حذف المتحـــرك الأول منهـــا ، وبذلـــك تصبح (فاعيلُ) وتنقل إلى (مَفعـــولُ) .

والشتر : (علة تجرى مجرى الزحـــاف) وهـــو خـــرم يدخـــل (مفـــاعيلن) المقبوضة (أى : مفاعلن) ، أى : حذف المتحـــرك الأول منهـــا ، وبذلـــك تصبح (فاعلن) .

تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثامن
(بحر المقتضب)

سمى مقتضباً ، لأن الاقتضاب فى اللغة هو الاقتطاع . والمقتضب من الشعر والكلام المرتجل . وقد اقتضب من المنسرح . وليس فى دائرة من الدوائر بحر يفك من بحر فيحصل فى البحر الثانى الأجزاء التى فى البحر الأول بلفظها وعينها ، إلاّ فى هذه الدائرة . فلما كان يقع فى دائرة (المجتلب) المنسرح ، وهو (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) مرتين ، وهذه الأجزاء بعينها على لفظها تقع فى المقتضب، وإنما تختلف من جهة الترتيب فقط ، فكأنه فى المعنى قد اقتضب من المنسرح[٢٩]. وهو من الأبحر النادرة الاستعمال . وسماه الخليل مقتضباً (لأنه اقتضب من الشعر لقلته) .

ومن صفات هذا البحر أنه لا يستعمل إلا مجزوءاً .

ضابطه أو مفتاحه :

اقتضب كما سألوا فاعلات مستعلن

الأوزان :

أصل وزن هذا البحر فى الدائرة العروضية ستة أجزاء ، وهى على النحو التالى :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

ولا يستعمل هذا البحر إلاّ مجزوءاً ، واستعماله أيضاً كبحر قليل جداً.

له عروض واحدة وضرب واحد :

العروض مطوية والضرب مطوى

---

[٢٩] انظر: التبريزى ، الوافى فى العروض والقوافى ، ص١٦٧ .

مستفعلن ـــــ مستعلن = مفتعلن مستفعلن ـــــ مســـــتعلن = مفتعلـــن

الطى : حذف الرابع الســـاكن .

وله استعمال واحد تكون فيه العروض مطوية تصـــير فيهـــا مســـتفعلن إلى مستعلن وتحول إلى مفتعلن والضرب كذلك بحيث تكـــون صورتـــه :

مفعولات مفتعلن مفعولات مفتعلن

شاهده :

حامل الهوى تعب يستخفّه الطّرب

الكتابة اللفظية : ـــ

حامل هوى تعبو يستخففه ططربو

(حامل هــــ) (ـــوى تعبو) (يستخفف) (هططربو)

(ـــ٥ـــ٥ـــ) (ـــ٥ـــــ٥) (ـــ٥ـــ٥ـــ) (ـــ٥ـــــ٥)

مفعلات مفتعلن مفعلات مفتعلن

فالعروض أصلها (مستفعلن) وحذف منها الرابـــع الســـاكن ويســـمى ذلك (طياً) فأصبحت (مستعلن) وتحولت إلى (مفتعلـــن) وكذلـــك الحـــال فى الضرب .

ـــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

يا مليحة الدعـــــج هل لديك من فـــــرج

أم أراك قاتلنـــــــى بالدلال والغنــــــج

من لحسن وجهك مَن لسوءِ فعلك السَّمـــج

عاذلىّ حسبكمــــــا قد غرقت فى لجـــجِ

هل علىّ ويحكمـــــا إن عشقت من حـــرج

حف كاسهـــا الحبب فهى فِضـــــةٌ ذهبُ

أو دوائـــــر درر　　مائج بهـــــا لببُ
أو فم الحبيب جلا　　عن جمانـــــو الشنب
أو يدٌ وباطنهـــــا　　عاطل ومختضـــــبُ
أو شقيق وجنتـــــه　　حين لى به لعـــــبُ
راحة النفوس وهل　　عند راحـــــةٍ تعبُ
يا نديم حِفَّ بهـــــا　　لاكبابك الطـــــربُ
لا تقل عواقبهـــــا　　فالعـــــواقب الأدبُ
تنجلى ولى خُلـــــق　　ينجلى وينســـــكبُ
يرقب الرفاق لـــــه　　كلما ســـــرى شربوا
هل علىّ ، ويحكما　　إن لَهَـوْتُ،من حرج
يقولون : لا بَعِـدُوا　　وَهُـمْ يَدْفِنُـو نَهُمُ
إنْ بكى يحقُّ لـــــهُ　　ليـــس مـــا به لعبُ
تضحكين لاهيـــــةً　　والُمحـــــبُ يَنْتحبُ
تعجبين من سقمى　　صّحتـــى هى العَجَبُ
كلّما انقضى سببٌ　　منـــكِ عادلى سَببُ

وقال صفىّ الدين الحِلّــى :

ليس عنـــك مُصَطبر　　حين أسعدَ الْقَـــدَرُ
إن صَفْوَ عيشتنـــا　　لا يشوبُهُ كَـــدَرُ
فابْتَدِرْ لمجلسنـــا　　فاللبيبُ يَبْتـــدرُ
واعْجَبنْ لشمسِ ضحىً　　قد سَعى بها قَمَـــرُ

وقال الأخطل الصغير (بشارة الخـــورى) :

قد أتاكَ يعتذرُ　　لا تَسَلْهٌ ، ما الخبرُ ؟

كلّمـــــا أطلتَ له ... في الحديثِ يختصرُ ؟
في عيونِـــــــه خبرٌ ... ليس يكذبُ النظرُ

وقال خليل مطران :

القلوبُ والمُقَـــــلُ ... هُنَّ لِلهَـــــوى رُسُلُ
ربُّها وآمِـــــرُها ... يقتضـــــــى فتمتثلُ
حاكـــــمٌ مشيئتُهُ ... لا تردُّها الحِيَـــــلُ

وقال بعض الشعراء :

إنَّ للغـــــرام يَداً ... مسّنى بهـــا العَطَبُ
إن قضيتُ فيهِ أسىً ... فَهْوَ بعضُ ما يجبُ

وقال آخر :

قُلْ لأمّة نَهَضتْ ... بالكفاح والجَلَد
أنتِ لِلْوَرى مَثَلٌ ... يُحتذى إلى الأبدِ

وقال الشيخ مصطفى الغلايينـــى :

قِفْ هَواكَ مُتَّعظاً ... بالذين قد غبروا
كلّ ما نرى عِبَرٌ ... لكن لاتَ مُعْتبِرُ

قال أحمد شوقى :

حفَّ كأسها الحبَبُ ... فهـــى فِضّةٌ ذهبُ
الليـــوثُ مائلةٌ ... والظبـــاء تَنْسربُ
الحريرُ ملبسُهــــا ... واللجينُ والذّهـــبُ
والقصورُ مَسْرحُهـــا ... لا الرمالُ والعُشـــبُ
يَسْتَفِزُّها نَغَـــمٌ ... لا صدىً ولا لجـــبُ
يُستَعادُ مرقِصُـــهُ ... تارةً ويُقتَضـــبُ

فالقدود بانُ رُبـــــىً   بَيْدَ أنّهـــــا تثبُ
فهى مَرّةً صُعُـــــدٌ   وهى مَـــرّةً حَسَبُ
الرؤوسُ مائلـــــةٌ   فى الصدور تَحْتَجبُ
والخصورُ واهيـــــةٌ   بالْبنان تَنْجَـــذِبُ
الربيعُ مُنطلـــــقٌ   فى الرياض يَبْتَســـمُ
ليس يَسْتحقُ حيـــا   ةً جماعـــةً خَشَبُ
قد مشوا بليلتهـــم   فاعْتراهـــم التّعَبُ
قد وفى بموعـــده   حين خانت البَشَـــرُ
ليت قومنا غضبـــوا   يوم ينفعُ الغضـــبُ
راحةُ النُفوسِ وهـــل   عند راحـــةٍ تَعَبُ
لو مدحتُكم زمنـــى   لم أقُـــمْ بما يَجبُ
قل لأمّـــةٍ نَهضَتْ   بالكفـــاح والجلد
أنتِ للورى مَثَـــلٌ   يُحْتَذى إلى الأبـــد

يقول الشاعر :

أيمن الحمى عربُ لى بربعهـــم أربُ
كلما ذكرتهمُ هزنى لهم طـــربُ
فى خيامهم قمر بالصفاح محتجـــب
بت فى ديارهم والفؤاد مكتئـــب
الدموع هاطلة والضلوع تلتهـــب
إن للغرام يداً مسنى بها العطـــب
إن قضيت فيه أسى فهو بعض ما يجـــب

أنواع الزحاف فى بحر المقتضـــب :

١ ــ يدخل الخبن والطى فى مفعولاتُ على البـــدل أو المراقبـــة.

الخبن : حذف الثـــانى الســـاكن مفعـــولاتُ ـــــــــــ معـــولاتُ = مفاعيلُ .

الطى : حذف الرابع الســـاكن مفعـــولاتُ ـــــــــــ مفعْـــلاتُ = فاعلاتُ .

والمراقبة : ألا يسلم السببان المتجـــاوران فـــى مفعـــولاتُ معـــاً ، وألا يزاحفا معاً ، وإنما إذا دخل الزحاف أحدهما ســـلم الآخـــر .

٢ ــ لا يجوز فى (مفتعلن) الخبل ، (فعلتن) لأنه لا يكـــون مـــا قبلهـــا إلا متحركاً ، فيجتمع حينئذٍ خمسة أحـــرف متحركـــة .

ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى التاسع

(بحر المجتث)

من الأبحر الغنائية التى تميزت بموسيقاها وسمـــاه الخليـــل بـــالمجتث لأنـــه اجتُثَّ ، أى قُطع من طول دائرته . ومـــن صفاتـــه أنـــه لا يســـتخدم إلا مجزوءاً وسمى مجتثاً ، لأنَّ الاجتثاث فى اللغـــة الاقتطـــاع ، كالاقتضـــاب . وقد اقتطع من الخفيف الذى يتألف مـــن :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ضابطه أو مفتاحه :

اجتثت الحركات مستفعلن فاعلات

الأوزان :

أصل المجتث :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

فلفظ أجزاء المجتث يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها ، وإنمـــا تختلـــف مـــن جهة الترتيب ، فكأنه قد اجتث مـــن الخفيـــف(٣٠).

أصل وزن هذا البحر فى الدائرة العروضيـــة ســـتة أجـــزاء ، وهـــى علـــى النحو التالى :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

ولا يستعمل هذا البحر إلا مجزوءاً . وهذا البحر من دائـــرة المجتلـــب .

وله عروض واحدة وضـــرب واحـــد :

العروض صحيحة والضـــرب صحيـــح

فاعلاتن فـــاعلاتن

استعمالاته :

لا تشغل البال وامرح فكلّ شئ سيفنى

الكتابة العروضية :

لا تشغل لبال ومرح فكلل شيئن سيفنى

(لا تشغلل) (بالو مرح) (فكل شيـــ) (ئن سيفنى)

(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) (ـــ ٥ـــ ـــ ٥ـــ ٥) (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥)

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

٢ ـــ البطن منـــها خميص والوجه مثل الهـــــلال

٣ ـــ لا تأمن الدهـــر والبس لكل حال لباســـا

٤ ـــ تعيش أنت وتبقـــى أنا الذى متُّ حقـــا

---

(٣٠) انظر: التبريزى ، الوافى فى العروض والقوافى ، ص١٧٠ .

٥ ــ والخصر منهــــا نحيلٌ   والجيدُ مثلُ الغــــــزالِ

ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

قال توبة بن علىّ :

إنّـــــى حلفتُ يميناً   لم أتِ فيها بحَوْبَه
ما أقعدتنى الليالى   لا قمتُ إلاّ بتوبَهْ
أنا المسمّى حُسَيْناً   واسْمى تراهُ مُصَغَّرْ
لأن يُصَغَّــــرُ خيرٌ   مِــن أن يُقال تكبّرْ

وقال آخر :

فى النفس شِعــــرٌ كثيرٌ   يضيقُ عنهُ بيانـــــى
ولم أقُلْ كلّ مــــا فى   قلبى لأهل زمانــــى
قد رَقّ جسمى عليهــا   حتّى غدا كالخــــلال
من كان يرجو المعــالى   لم يخشَ سُوَدَ الليـــالى

قال العباس بن الأحنــف :

ما زلتُ أسخـــرُ مِمّن   يُحبُّ مَـــن لا يُحبُّهْ
حتّى ابتُليتُ بمَـــن لا   يُحبّنـــى وأُحسبُهْ
يَهْوَى بُعادى وهَجْـرى   ومُنيتى الدهــرَ قُربُهْ

وقال أحمد بن محمد العوفــى :

قد عابنـــى برُقادى   خيالُـــهُ حينَ زارا
ولا وحُبّيـــه ما إن   فعلتُ ذاكَ اختيـــارا
طمعتُ فـــى أن أراهُ   طَوْعاً فنمتُ اضْطرارا
فتلكَ علّـــةُ نَوْمى   يا ملزِمى فيه عـــارا

وقال أبو فراس الحمدانـــى :

الوردُ فى وَجْنَتيْهِ والسحرُ فى مُقْلَتَيه
وإن عصاهُ لسانى فالقلبُ طَوْعُ يَدَيْه
أقالنى اللّهُ مِمّا دُفِعْتُ منهُ إلَيْه

وقال بعض الشعراء :

يا قاطعاً حبـــلَ وُدّى وواصلاً حبلَ صَـــدّى
وسالياً ليس يـــدرى بطُول بثى ووَجْـــدى
لو كان عندك منـــى مثلُ الذى منك عندى
لِبتّ بعدى مِثلـــى وبِتُّ مِثْلكَ بعـــدى

وقال أبو نواس :

طاب الهوى لعميـــده لولا اعتراضُ صُـــدودهْ
وقادنى حُبُّ ريـــمٍ مهفهفِ الكَشْـحِ رُودِه
كالبدر ليلة عشـــر وأربع لسعـــوده
بدا يَدلُّ علْينـــا بمقلتيه وَجيـــدهِ
لا أستطيعُ فـــرارًا مِنْ بَرقه ورَعُـــودهِ
وعَسْكَرُ الحُبّ حَوْلى بِخَيْلِه وجُنُـــودهِ
وشـــادن ذى دلال مصعب بالجمـــال
يضِنُّ أن يحتـــويه معى ظلامُ الليـــالى
أو يلتقى فى منامـــى خياله مع خيـــالى
غصن نما فوقَ دعص يختال كل اختيـــال
فإن عدلْت يميـــناً خشيت وقع وعـــودهْ
وإن شمالاً فمـــوت لابـــد لى من ورودهْ
وإن رجعت ورائـــى خشيت زأر أســـودهْ

ونصب عينى طـــود فكيف لى بصعـــوده
وفوق رأسى كمــــى مقنع فى حديـــده
الغيدُ زهرٌ أنيـــقٌ تعدّدَتْ ريّـــاهُ
لكُلّ نوعٍ جمـــالٌ يَسْبى النُّهى مـــرآهُ
شقرٌ وبيضٌ وسُمْــرٌ دُمَىً جلاها الإلـــه
فى أىّ شكل ولـــون تعنو لهُنّ الجبـــاهُ
نعيمُ كُلّ مُحـــبٍّ وبؤسُهُ وأســـاه

قال ابن زيدون :

يا ليتَ مالكَ عندى من الهوى لى عَنْدَكْ
وطالَ ليلُكَ بعدى كطول ليلىَ بَعْدَكْ
سلى حياتى أهَبْها فلَسْتُ أمْلكُ رَدَّك
الدهر عبدىَ لَمّا أصبحتُ فى الحبّ عَبْدَكْ

قال ابو الحسن على بن عبد العزيز الأندلســـى :

يا سالياً عاشقيه وعاشقاً كُلّ تيه
وَمَنْ مُدامى وَنَقْلى بوَجْنَتَيْه وفيه
هلا جزيتَ فؤادى ببعضِ مالكَ فيه

ـ قال المأمون فى جارية غلامية للرشـــيد :

ظبيٌ كتبتُ بطرفـــى من الضمير إليـــه
قُبلَةً منْ بعيـــد فاعْتَلّ من شَفَتيْـــه
وَرَدَّ أخبـــثَ رَدٍّ بالكسر من حاجبيـــه
فما برحتُ مكانـــى حتى قَدِرْتُ عليـــه
يا مُولَعاً بعذابـــى أما رحمت شبابـــى
تركت قلبـــى قريحاً نهْبَ الأسى والتصابـــى

يا معشر الناس هــل لى	ممـــا لقيتُ مُجـــيرُ
أصاب غُرّةَ قلبـــــى	ذاكَ الغزال الغـــريرُ

قال الزهاوى :

قرأتُ فى عين ليـــلى	عنوان سحـــر مبين
والسحرُ إنْ كان حَقّاً	فإنه فى العُيــــونِ

وقال أيضاً :

إذا تساهـــــل شعبٌ	مشى إليه الشتاتُ
للناس فى العفو موتٌ	وفى القصاص حياةُ
سئمت كُلّ قديـــمٍ	عَرَفْتهُ فى حياتـــى
إن كان عندك شـــئ	منَ الجديد فهـــات
وقتُ المَحبّة منـــى	قد فات أو سَيَفُــوتُ
الحبُّ بالشّك يحيـــا	وباليقين يمـــوتُ
الغَرْبُ يلقاك مـــن	مكره بوجه طليـــق
يا شرقُ لا تأتينـــه	فالغربُ غيرُ صديـــق
أولئك خيرُ قـــومٍ	إذا ذُكِرَ الخَيَـــارُ
ما فى الزّمان جـوادٌ	يُرْجَى للفع العظائـمِ
ولا لنيل مُـــرَادِ	ولا لِبَذْلِ المكـــارمْ

أنواع الزحاف فى بحر المجتـــث :

(١) الخبن : وهو حذف الثانى الساكن ، يقـع فــى جميـع أجـزاء هــذا البحر .

(٢) الكف : وهو حذف السابع الســـاكن .

وبين الخبن والكف ، معاقبـــة : وهـــى ألا يقـــع الزحـــاف فـــى ســـببين متجاورين معاً ، سواء أكـــان فـــى تفعيلـــة واحـــدة ، أو فـــى تفعيلتـــين متجاورتين ، وإنما من الممكن أن يقع الزحاف فـــى أحدهمـــا فقـــط أو أن يسلما معا . ولا يدخل الكف فى فاعلاتن التى فـــى الضـــرب .

(٣) الشكل : خبن وكف . ولا يدخل فاعلاتن التى فـــى الضـــرب .

(٤) التشعيث : وهو حذف الحـــرف الأول مـــن الوتـــد المجمـــوع فـــى فاعلاتن (فالاتن) = (مفعولـــن) .

وقيل فى هذه العلة التى تجـــرى مجـــرى الزحـــاف (أى لا تلـــتزم) إنهـــا جائزة[٣١]. و لم تشر المصادر العروضية إلى هـــذا الجـــواز .

ـــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى العاشر

(بحر الوافر)

سمى الخليل الوافر وافراً لوفارة الأجزاء وتداً بوتـــد . ولتوفـــر حركاتـــه لأنه ليس فى الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن ومـــا ينفـــك منـــه وهـــو متفاعلن .

وسُمّى هذا البحر (وافراً) لوفور حركاتـــه لأنّـــه ليـــس فـــى أجـــزاء البحور المختلفة حركات أكثر مما فى أجزائه . وهـــو مـــن أكـــثر البحـــور مرونة واستعمالاً ، حيث يشتّد ويرقّ كما يحلـــو للشـــاعر ، وأجـــود مـــا يكون فى الفخر والرثـــاء .

ضابطه أو مفتاحه :

بحورُ الشعرِ وافِرُها جميـــلُ   مفاعلتن مفاعلتن فعولُ

أوزانه :

---

[٣١] انظر: التبريزى ، الوافى فى العروض والقوافى ، ص١٧٢ .

يتكون هذا البحر من ستة أجـــزاء .

أصل تفعيلاته (أو أجزائـــه) :

مفاعلتن مفاعلتن مفـــاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفـــاعلتن

وهذا البحر من دائرة المؤتلـــف .

ولهذا البحر عروضان ، وثلاثة أضرب . ولم يرد صحيحـــاً أبـــداً كمـــا تقول المصادر .

الأول : العروض مقطوفـــة

مُفَاعَلَتُنْ   مُفَاعَلْ = فَعُولُـــنْ

والضرب مقطـــوف

مُفَاعَلَتُنْ ـــــ مُفَـــاعَلْ = فَعُولُـــنْ

القَطْفُ : علّة مزدوجة تجمع بين الحـــذف والعَصْـــب .

الحَذْفُ : حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلـــة (أى التـــاء والنـــون) ، ومُفَاعَلَتُنْ تتكون من وتـــد مجمـــوع وفاصلـــة صغـــرى (ســـبب ثقيـــل وسبب خفيف) ، فتصبح التفعيلـــة :

مُفَاعَلَتُنْ ـــــــــــــــ مُفَـــاعَلَ .

العَصْبُ : هو تسكين الحـــرف الخـــامس المتحـــرك ، وبذلـــك تصبـــح : مُفَاعَلَ : مُفَاعَلْ ، ثم تنقل إلى "فعولـــــن" .

الثانى العروض مجزوءة ولها ضربـــان :

١ ـــ العروض مجزوءة صحيحة   الضرب مجـــزوء صحيـــح

مُفَـــاعَلَتُنْ   مُفَـــاعَلَتُنْ

ومعنى مجزوء : أن يبقى البحّر على أربع تفعيـــلات ، تفعيلتـــان فـــى كـــل شطر ، بعد أن حذفت تفعيلة من كل شـــطر.

٢ ـ العروض مجزوءة والضـرب معصـوب

مُفَاعَلَتُنْ ـــ← مُفَاعَلَتُنْ مُفَـاعَلْتُنْ = مَفَـاعِيلُنْ

العَصْبُ : تسكين الحرف الخامس المتحرك ، وهو اللام فـي مفَـاعَلَتُنْ .

استعمالاته :

يستعمل هذا البحر ثلاثة استعمالات هـي :

الاستعمال الأول :

مفاعلتن مفاعلتن فعولـن مفاعلتن مفاعلتن فعولـن

ونلاحظ أن العروض هنا مقطوفة وكذلـك الضـرب .

شاهده :

قول شوقى :

١ ـ سلوا قلبى غداة سلا وتابـا لعلّ على الجمال له عتابـا

سلو قلبى غدات سلا وتابا لعلل عللجمال لهو عتابا

(سلو قلبى)(غدات سلا)(وتابا) (لعللـعـلل) (جماللهو) (عتابا)

(ـــ٥ــ٥ــ٥) (ـــ٥ــــ٥) (ـــ٥ــــ٥) (ـــ٥ـــ ٥) (ـــ٥ـــ٥) (ـــ٥ـــ٥)

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

نلاحظ فى التركيب اللغوى لهذا البيت غيـاب ألـف الجماعـة فـى (سلوا) وتحويل التاء المربوطة إلى مفتوحـة فـى (غـداة) وفـى الشـطر الثانى تضعيف اللام وحذف الألف المقصورة فـى (علـى) لالتقائهـا مـع اللام القمرية فى (الجمـال) .

٢ ـ زمانى كله غضبٌ وعتب وأنت علىّ والأيـام إلْبُ

٣ ـ جِراحاتُ السّنان لها التِئَامُ ولا يلتام ما جرحَ اللسـان

٤ ــ ألا يجهلنْ أحد علينـــــا　　فنجهل فوق جهل الجاهلينا

٥ ــ ونشربُ ما وردنا الماء صفــواً　　ويشربُ غيرنا كدراً وطينـــا

الاستعمال الثانى : (مجزوء الوافـــر) :

مفاعلتن مفاعلتن　　مفاعلتن مفاعلتن

شاهده :

وَبَانَ الحَيُّ فاغْتَرَبُوا　　وَشَفَّ فؤادَكَ الطَّرَبُ

وبان لحيي فغتربو　　وشفف فؤادك ططربو

(وبان لحيـــــ)(يفغتربو)　　(وشففؤا) (دكططربو)

(ــ ــ ه ــ ه ــ ه) (ــ ــ ه ــ ــ ــ ه)　　(ــ ــ ه ــ ــ ــ ه) (ــ ــ ه ــ ــ ــ ــ

ه)

مفاعلْتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن

نلاحظ فى التركيب اللغوى لهــذا البيــت غيــاب الألــف وتضعيــف الياء فى (الحى) وغياب ألف الوصل فى أول الفعـــل (فاغـــتربوا) وحـــذف ألف الجماعة فى آخره وفى الشطر الثانى ضعفـــــت الفـــاء فـــى (شـــفّ) وحذفت ال الشمسية فى (الطّرب) وضعفت الطاء فيهـــا لإحـــداث اتـــزان .

أما فى البنية العروضية فسكّن ثانى الســـــبب فـــى (مفـــاعلتن) فتحولـــت الفاصلة إلى سببين خفيفـــين .

٢ ــ وذَكّرَكَ المنـــازِل مِنْ　　رُقَيَّةَ مَنْزِلٌ خَـــــرِبُ

٣ ــ غداً يتجــــــدد الألم　　إذا رحلوا كما زعموا

٤ ــ تراءَت لى لِتَقْتُلَنـــــى　　فصادَتنى ولَمْ أصـــــد

٥ ــ لقد علمت ربيعـــة أن　　حَبْلَكَ واهن خَلَــــــقُ

لم يسلك العروضيون نهجاً واحداً ملتزماً فـــى توليـــد صـــور البحـــور واستعمالاتها بحيث إنهم وظفوا نظام الزحافات والعلل فـــى توليـــد صـــور جديدة لاستعمالات بحر المديد ، وعدلوا عـــن هـــذا المســـلك فـــى أبحـــر المضارع والمجتث والمقتضب ، ثم عـــادوا فولـــدوا صـــورة جديـــدة فـــى مجزوء الوافر بحيث تولدت صورة جديدة مـــن اســـتعمالات هـــذا البحـــر المجزوء تضاف إلى المجزوء نفسه . وقـــد نجـــم عـــن هـــذا الإجـــراء عـــدم صلاحية نسبة بعض النماذج الشعرية إلى أيّ من صورتـــى المجـــزوء ، ممـــا أعان على عدم التزام الشعراء بهذه الصور وفتـــح البـــاب أمـــام تجديـــدات الشعراء بلا قيود أو ضوابـــط .

فالصورة الأولى من مجزوء الوافر يكون عروضهـــا كضربهـــا ويتكـــون من وتد وفاصلة والصورة الثانية من هذا المجـــزوء يتكـــون عروضهـــا مـــن وتد وفاصلة أما ضربها فيتكون من وتد وســـببين خفيفـــين . إذن الفـــرق بين الصورتين هو تفعيلة الضـــرب وحســـب . وعمـــر بـــن أبـــى ربيعـــة المخزومى من شعراء العربية الذين يحتج بشعرهم ولغتهـــم وقـــد أورد فـــى قصيدة له من مجزوء الوافـــر العـــروض معصوبـــة أى تتكـــون مـــن وتـــد وســـببين أى أنهـــا لا تنتمـــى إلى أيّ مـــن الصورتـــين اللتـــين أقرهمـــا العروضيون ولكنه عدل عن ذلك فـــى البيـــت الثـــالث حيـــث جـــاءت العروض على هيئة وتد وفاصلـــة :

١ ــ منعْت النّومَ بالسُّهُدِ　　مِن العبراتِ والكَمَـــدِ

٢ ــ لحب داخلٍ فى الجَوْ　　فِ ذى قرحٍ على كبدى

٣ ــ تراءَت لى لتقتُلَنـــــى　　فصادَتنى ولَمْ أصِـــدِ

ولمطابقة الاستعمال اللغوى بالصورة العروضية وجب أن تحرك الهاء فى كلمة (بالسُّهدِ) فى البيت الأول وهذا الإجراء لا يصح ولا يليق لأن الحركات ثلاث إما فتحة أو كسرة أو ضمة وهذا يستلزم الرجوع إلى مصادر اللهجات أو القراءات إن كانت الكلمة (بالسهد) قد استعملت فى القرآن أو الحديث الشريف أو الرجوع إلى كتب المثلثات إن كانت قد تضمنتها .

الاستعمال الثالث :

مفاعلتن مفاعلتن　　　مفاعلتن مفاعلتن

وفيه تكون العروض مجزوءة ويكون الضرب مجزوءاً معصوباً :

شاهده :

رقيّة تيّمت قلبى　　　فواكبدى من الحب

رقييت تييمت قلبى　　　فواكبدى من لحببى

(رقييتتيـ)(يمت قلبى)　　　(فواكبدى) (من لحببى)

(ـــهـــــه) (ـــهـــهـــه)　　　(ـــهـــــه) (ـــهـــهـــه)

مفاعلتن مفاعلْتن　　　مفاعلتن مفاعيلن

نلاحظ فى التركيب اللغوى لهذا البيت تضعيف الياء وفتح التاء فى (رقية) وتضعيف الياء فى (تيمت) وحذف الألف من ال القمرية فى (الحب) وتضعيف الباء ، ومد الكسرة فى الباء وتحويلها إلى ياء ، بالإضافة إلى ما فى تفعيلات البيت من زحاف وذلك بتحويل الفاصلة فى نهاية (مفاعلتن) إلى سببين خفيفين فتتحول (مفاعلتن) إلى (مفاعيلن) .

٢ ــ عَلِقْتُكِ ناشئاً حتى　　　رأيتُ الرأسَ مُبْيَضّا

٣ ـــ فإن تَتَعَاهَدِى وُدّى إذا تجدينَهُ غَضّـــــــــا

٤ ـــ أواصلها فتهجرنى وأذكرها فتنسانـــــــى

٥ ـــ فيا عَجَباً لموقفنَـــا يُعَاتبُ بعضُنَا بَعْضَا

ـــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام :

١ ـــ على العروض المقطوفة مع الضرب المقطوف المماثل لهـــا :

تجا فى النومُ بُعدكَ عن جفونى ولكن ليس يجفوها الدموع

يُذكُرنى تبَسُّمَك الأقاحـــــى ويحكى لى تَوَرُّدَك الربيـــع

يطيرِ إليك من شوقٍ فؤادى ولكن ليس تتركه الضلوعُ

كأن الشمس لما غبتَ عنها فليسَ لها على الدنيا طلوع

فما لى عن تذكرك امتنـــاعٌ ودون لقائك الحصنُ المنيع

إذا لم تستطع شيئاً فدعـــهْ وجاوزْه إلى ماتستطيـــع

٢ ـــ على العروضة المجزوءة الصحيحة مع الضرب المجـــزوء الصحيـــح :

غزالٌ زانه الحَـــــــور وساعد طرفَهُ القـــــدرُ

يريك إذا بدا وجهـــــاً حكاهُ الشمس والقمر

يراه الله من نـــــورِ فلا جن ولا بشــــــر

فذاك الهـــــم لا طلل وقفت عليــــــه تعتبر

أهاجك منزلٌ أقـــــوى وغيرٌ آيـــــــهُ الغير

٣ ـــ على العروضة المجزوءة الصحيحة مع الضرب المجـــزوء المعصـــوب .

وبدر غير ممحـــــــوق من العقبان مخلـــــوق

إذا أسقيت فضلتـــــــه مزجت بريقه ريقــــــى

فيا لك عاشقاً يسقـــــــى بقية كأس معشـــــوق

بكيتُ لنأيه عنـــــــى ولا أبكى بتشهيـــــق

لمنزلة بهـــــــا الأفلا ك أمثال المهاريـــــــق

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح

وما نيل المطالب بالتمنـــــى ولكن تؤخذ الدنيا غلابـــا

إذا لم تستطع شيئاً فدعـــــه وجاوزه إلى ما تستطيـــــع

أعاتبها وآمرهـــــــا فتغضبنى وتعصينـــــــى

ألا هبى بصحنك فأصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينـــا

ــ يقول معاوية بن مـــالك :

بغاث الطير أكثرها فراخاً وأمُّ الصقْر مقلاتٌ نَزَورُ

ضعاف الأسد أكثرها زئيراً وأضرمها اللواتى لا تزيرُ

لقد عظم البعيرُ بغَير لبٍّ فلم يستغن بالعظم البعيرُ

يصرفه الصبى بكل وجهٍ ويحبسه على الخَسف الجريرُ

ويقول المثقب العبـــدى :

وما أدرى إذا يَمَّمتُ أمراً أُريد الخيرَ أَيُّهُمَا يَلينـــــــى

أأَلخيرُ الذى أنا أبتغيـــــه أم الشرُّ الذى هو يبتغينى

ــ ويقول عمر بن أبى ربيعـــة :

ألا يا بكر قد طرقـــــــا خيال هيج الزُّفَقَـــــــا

أجاز البيد معترضـــــــا فعرض الواد فالشفقـــــا

لهندٍ إنّ ذكرتهـــــــا ترى من شيمتى خلقـــــا

ولو علمت وخـــير العلـــــ ـــم للإنسان ما صدقـــا

بأن بها حـــــديث النفـــــ ـــس والأشعار إن نطقـــا

ــ ويقول الأعشى :

أخو النجداتِ لا يكبو لغيرِ ولا مرح إذا ما الخيرُ داما

منير يحسر الغمرات عنه ويجلو ضوء غرته الظلاما

ـــ ويقول عمر بن أبى ربيعـــة :

ألم تربْع على الطلل ومغنى الـــحىّ كالخَلَلِ
تُعفّى رسمَهُ الأروا حُ من صَبّاً ومن شَمَلِ
لِهند إنّ هنداً حُبّـــــها قد كان من شُغُلى

ـــ وتقول الخنساء :

يؤرقنى التذكر حين أُمســـى فأصبحُ قد بُليتُ بفرْط نُكس
على صخرٍ وأىُّ فتىً كصخرٍ ليوم كريهةٍ وطعـــان خَلسِ
وللخصم الألد إذا تعـــدى ليأخذ حق مظلـــوم بقنسِ
فلم أسمعْ به رُزءاً لجـــــنِ ولم أسمــــعْ به رُزءاً لإنسِ
أنا ابنُ جلا وطلاّع الثنـــايا متى أضعُ العمامـــةُ تعرفونى
ـــ وللأوطانِ فى دمِ كُلِّ حُرٍّ يدٌ سلفتْ ودينٌ مُستَحـــقٌ

قال عمر بن أبى ربيعـــة :

كتبتُ إليكِ منْ بلدى كتابَ مُولَّهٍ كَمِـــدِ
كئيبٍ واكفٍ العينينِ بالحَسَرات منفــــرد
فيمسك قلبـــهُ بِيَدٍ ويمسحُ عينَهُ بِيَـــدِ

ـــ قال العباس بن الأحنـــف :

ظلومٌ قد رأيناهـــــا فلمْ نَرَ مثْلَها بَشَـــــرا
كأنّ ثيابَها أطْلعْــــــنَ منْ أزرارها قمـــــرا
يزيدُك وجهُها حسنـــاً إذا ما زدتَهُ نَظَـــــرا
وكنتَ وعدَتنى يا قلبُ أنّى متى ما تُبتُ عن ليـــلى تتوبُ

إذا الشكُّ اعتراكِ بكُلِّ شيءٍ ورابَكَ في الوجود وساكنيه
ثقي بهوىً تبوأ منْ فؤادي مكاناً لا يليق الشكُّ فيه
وقد طوَّفتُ في الآفاق حتّى رضيتُ من الغنيمةِ بالإياب
أقول لها وقد طارتْ شُعاعاً من الأبطال ويَحكِ لن تُراعي
فصبراً في مجالِ الموتِ صبراً فما نيلُ الخلود بمستطاع
أواصلُهُ على سببِ ويهجُرُني بلا سببِ
ويظلمني على ثِقَةٍ بأنَّ إليه مُنْقَلَبي
تولتْ بهجةُ الدنيا فكُلُّ جديدِها خَلِقُ
وخان النّاسُ كُلُّهُمُ فما أدري بمن أثقُ
تناهي عندهُ الأمَلُ وقصَّرَ دونه العَذَلُ
رشاً يَفْتَرُّ عنْ بَرَدٍ تكادُ تُذيبُهُ المُقَلُ
رعى لي فوق ما يرعى وأوجبَ فوق ما يَجِبُ
له ودّي ولي منهُ دواعي الهمّ والكَرَب
تعتبني وتهجرُني بلا ذنبٍ ولا سَببِ

قال المتنبي :

ترفَّقْ أيّها المولى عليهمْ فإن الرِّفقَ بالجاني عِتابُ

قال ابن زيدون :

أيُوحشني الزمانُ وأنت أنْسي ويُظلِمُ لي النهارُ وأنت شمسي
وأغرس في محبّتك الأماني فأجني الموتَ من ثمرات غرسي
لقد جازيتَ هجراً عنْ وفاءِ وبعتَ مودّتي ظُلماً بِبَخْس
ولو أنَّ الزمانَ أطاع حُكْمي فديتُك من مكارِهِه بنفسي

وقال أيضاً :

فديتُكَ ليس بى قلبٌ فأسلو ... ولا نَفْسٌ فآنفُ إنْ جُفيتُ
فإنْ يَكُنِ الهوى داءٍ مميتـــاً ... لمنْ يهوى فإنى مُسْتَميتُ
وما ردّى على الواشين إلا ... رضيتُ بحبّ قاتلتى رضيتُ

أنواع الزحاف فى بحر الوافر التام والمجـــزوء :

١ ـ العَصْبُ : وهو إسـكان الحـرف الخـامس المتحـرك (الـلام فـى مفاعلتن) .

مُفَاعَلَتُنْ ـــــ مُفَاعَلْتُنْ = مَفَـــاعِيلُنْ .

٢ ـ النَّقصُ : وهو عَصْبٌ وكَــفٌّ .

العصب : تسكين المتحرك (الـــلام) .

الكف : حذف السابع الساكن (النـــون) .

مُفَاعَلَتُنْ ـ مُفَاعَلْتُنْ = (مَفَاعِيلُنْ) ـ مُفَـــاعَلْتُ = (مَفَـــاعِيلُ) .

٣ ـ العَقْلُ : هو حذف الخامس المتحرك (اللام) . وهنـــا يمتنـــع حـذف النون منها وذلك بعد دخول العَقْـــل .

والعقل فى اللغة المنع ، أى أن حذف اللام منع حـــذف النـون .

مُفَاعَلَتُنْ ـــــ مُفَاعَتُنْ = مَفَـــاعِلُنْ .

يمكننا أن نفسر العَقْلَ بطريقة أخرى وهـــى أن العقـل فـى العـروض تسكين الخامس المتحرك فى "مُفَـــاعَلَتُنْ" "مُفَاعَلْتُنْ" وكأنه قد دخلها العصْب ، ثم تنقـــل التفعيلـة إلى "مَفَـــاعِيلُنْ" وبهذا تكون اللام الساكنة مقابلة للــيـــاء الســـاكنة ، ثـــم حذفـــت الــلام الساكنة أو اليـــاء الســاكنة ، (وهـــو مـــا نسـميه القبـض) ، فتصبـح "مُفَاعَتُنْ" . وتنقل إلى "مَفَاعِلُنْ" ، فيمتنع فى هذه الحالـــة حـذف النـون منها . ويقال إن "مَفَاعِلُنْ" معقولـــة .

٤ ـ العَضْب : وهو حذف أول الوتـــد المجمـــوع مـــن "مفـــاعلتن"، (أى "الميم" من التفعيلة) ، فى أول البيت خصوصاً ثم تنقـــل إلى "مُفْتَعِلُـــن" .

مُفَاعَلَتُنْ ـــــــ← فَاعَلَتُنْ = مُفْتَعِلُنْ (سبب خفيف ، ففاصلــــة صغــرى) .

لا يجوز فى "فعولـــن" شــئ مـــن الزحافــات ، لأن أصـــل التفعيلـــة "مفاعلتن" فدخلها القطف ، والقطف علة مزدوجـــة تجمـــع بـــين الحـــذف والعصب فتصبـــح "مفــاعل" وتنقـــل إلى "فعولـــن" . والعـــروض دائمـــاً مقطوفة .

المصادر والمراجع

ــ أنيس الجلساء فى شرح ديوان الخنساء ، تحقيــق الأب لويــس شــيخو المطبعة الكاثوليكيــة ١٨٩٦م .

ــ التدوير فى الشعر دراســة فــى النحــو والمعنــى والإيقــاع د.أحمــد كشك ط١ ١٩٨٩م .

ــ الجملة فى الشعر العربى د . محمد حماسة عبــد اللطيــف الخــانجى ـــ القاهرة ط١ ١٩٩٠م .

ــ الجنى الدانى فى حروف المعــانى المــرادى تحقيــق د . فخــر الديــن قباوة ومحمد نديــم فــاضل ، ط٢ ، دار الآفــاق الجديــدة ، بــيروت ، ١٤٠٣هـــ / ١٩٨٣م .

ــ ديوان أوس بن حجر تحقيق د . محمد يوسف نجم ـــ دار صــادر ـــ بيروت ١٩٦٧م .

ــ ديوان بشار بن برد تحقيق محمد الطاهر بن عاشــور ـــ مطبعــة لجنــة التأليف والترجمة والنشــر ١٩٥٠م .

ــ ديوان بشر بن أبى خازم ــ تحقيق د . عزة حســن دمشــق ١٩٦٠م.

ــ ديوان أبى تمام حبيب بن أوس الطائى ــ تحقيــق شــاهين عطيــة ـــ مراجعة الأب بولس ــ بــيروت ١٩٦٨م .

ــ ديوان جرير دار صادر ـــ بــيروت (د . ت) .

ــ ديوان جميل بن معمر ـــ تحقيــق د . حســين نصــار ـــ القــاهرة (د.ت) .

ــ ديوان حسان بن ثابت تحقيق د . سيد حنفــى حســنين دار المعــارف مصر ١٩٨٣م .

ـ ديوان الحماسة لأبى تمام شرح التبريزى عالم الكتب بيروت .
ـ ديوان رؤبة بن العجاج تحقيق وليم بن الورد البروسى بيروت ١٩٨٠م .
ـ ديوان زهير بن أبى سلمى صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى ابن زيد الشيبانى مصر ١٩٦٤م .
ـ ديوان السمؤل بن عادياء تصحيح كرم البستانى دار صادر بيروت.
ـ ديوان الشماخ بن ضرار تحقيق صلاح الدين الهادة دار المعارف مصر ١٩٧٧م .
ـ ديوان ابن سناء الملك تحقيق محمد إبراهيم نصر مراجعة د . حسين نصار القاهرة ١٩٦٨م .
ـ ديوان عمر بن أبى ربيعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م .
ـ ديوان عنترة بن شداد تحقيق محمد سعيد مولوى بيروت (د . ت) .
ـ ديوان المتنبى شرح أبى البقاء العكبرى مراجعة مصطفى السقا وآخرين دار المعرفة بيروت ـ لبنان (د . ت) .
ـ ديوان ابن العتز دراسة وتحقيق محمد بديع شريف دار المعارف بمصر ١٩٧٨م .
ـ ديوان النابغة الذبيانى ـ تحقيق محمد أبو الفضل غبراهيم دار المعارف بمصر .
ـ ديوان أبة نواس تحقيق أحمد علد المجيد الغزالى بيروت ـ لبنان ١٩٥٣م .
ـ شروح سقط الزند التبريزى تحقيق طه حسين وآخرون الدار القويمة للطباعة النشر القاهرة (١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٤م) .

ـ شفاء الغليل في علم الخليل للمحلي تحقيق د. شعبان صلاح دار الجيل بيروت ط١ ١٩٩١م .

ـ العروض تهذيبه وإعادة تدوينه جلال الحنفي مطبعة العاني العراق ١٩٧٨م .

ـ العمدة ابن رشيق القيرواني تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط٤ ١٩٧٢م دار الجيل .

ـ اللزوميات ـ أو (لزوم ما لا يلزم) لأبي العلاء المعري تحقيق عمر أبو النصر بيروت ـ لبنان ١٩٧١م .

ـ مسوعة الشعر العربي مطاوع صفدي ـ إيلي حاوي ـ بيروت ـ لبنان، دار الشعر بمصر (د . ت) .

ـ نظام التراكيب وخصائصها في شعر سقط الزند د . ممدوح عبد الرحمن .

ـ النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد د. علي يونس الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

ـ نكت الانتصار لنقل القرآن الباقلاني تحقيق د . محمد زغلول سلام ـ منشأة المعارف الإسكندرية (د . ت) .

ـ الوافي في العروض والقوافي التبريزي تحقيق عمر يحيى ود. فخر الدين قباوة حلب ١٩٧٠م .

فهرس الفصل الرابع

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع :	١٨٣
توافق الأنساق الإيقاعية مع النماذج الشعرية	١٨٥
ـ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الأول (بحر الطويل).	٢٠٠
ـ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثانى (بحر المديد).	٢١٤
ـ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثالث (بحر	٢٢٩
البسيط).	٢٤٤
ـ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الرابع (بحر	٢٥٦
السريع).	٢٦٥
ـ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الخامس (بحر	٢٧٦
المنسرح)	٢٨١
ـ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى السادس (بحر	٣٠٣
الخفيف)	

ـــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقـــاعى الســابع (بحــر المضارع)

ـــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقـــاعى الثـــامن (بحــر المقتضب)

ـــ مصادر ومراجع

خاتمة ونتائج

قد نظمت العرب أفكارها ومشـــاعرها وأفراحهـــا وأتراحهـــا وكـــل مناسباتها فى تراكيب من لغتهـــا وفـــق العـــرف المســـتعمل علـــى نظـــام موسيقى موقّع بمجرد من نظام التحليـــل العروضـــى .

ومن المقاطع التى كانت شائعة عند الجاهليين وقبـــل أن يضـــع الخليـــل مصطلحات السبب والوتد والفاصلة ما يعرف بـــالوحدتين (نعـــم ـــــ لا) والأولى تتكون من متحركين فســـاكن والثانيـــة تتكـــون مـــن متحـــرك وساكن ولعل هاتين الوحدتين هما الأقرب إلى واقـــع الاســـتعمال اللغـــوى بحيث يمكن تجزئة التراكيب العربية المنظومة وفقاً لهـــاتين الوحدتـــين وتلـــك العملية هى ما يعرف بـــالتنعيم .

والتنعيم : عملية قياسية استعملت قبل وضـــع الخليـــل لعلـــم العـــروض وهذه الطريقة كان يعرف بها الخلل الذى يقع فـــى أبيـــات الشـــعر وقـــد سبقت الخليل ، لكنها قصرت عن تحليل التراكيب العربيـــة المنظومـــة علـــى نسق المنسرح والوافر والكـــامل .

والحقيقة أن نظام التحليل الخليلى امتـــاز عـــن نظـــام التنعيـــم بقدرتـــه على استيعاب جميع تراكيب العربية المنظومـــة شـــعراً وذلـــك بالاســـتعانة بنظام خاص من الزحافات والعلـــل بعضهـــا يختـــص بالزيـــادة وبعضهـــا الآخر يختص بالنقص لذا فإننى اقترح لسد العجز الذى حـــدث فـــى أبحـــر المنسرح والوافر والكامل أن يتم التصـــرف فـــى الوحـــدة (نعـــم) فنـــأخذ المقطع المتحرك (ن) من الوحدة (نعم) لتحقيـــق تفعيلـــة (مفعـــولاتُ) فـــى بحر المنسرح التى تصبح (لا/ لا/ لا/ نَ) والتـــى قـــد تـــأتى فـــى بعـــض الاستعمالات (مفعلاتُ) والتى تقابل فـــى التنعيـــم (لا / نعـــم / ن) أمـــا

فى بحرى الوافر والكامل فإننا نحتاج إلى وحدة جديـــدة. لم تكـــن معروفـــة للجاهلين فى نظام التنعيم وهى ما يعـــادل فـــى نظـــام التحليـــل الخليلـــى (الفاصلة) وهذه يمكن التوصل إليها بتحريك الميم فى الوحـــدة (نعـــم) ثـــم تنوينها فتصبح (نعمن) وعلى هذا يكون بحر الوافر على النحـــو الآتـــى :

مفاعلتن مفاعلتن فعولـــن

(نعم / نعمن) (نعم / نعمن) (نعـــم / لا)

مفاعلتن مفـــاعلتن فعولـــن

(نعم / نعمن) (نعم / نعمـــن) (نعـــم / لا)

أما بحر الكامل الذى تمثل تفعيلة (متفـــاعلن) معكـــوس تفعيلـــة الوافـــر (مفاعلتن) ففيها يمكن البدء بالفاصلـــة (نعمـــن) فيكـــون الكـــامل علـــى النحو الآتى :

متفاعلن متفاعلن متفـــاعلن

(نعمن / نعمْ) (نعمن / نعمْ) (نعمن / نعـــمْ)

متفاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن

(نعمن / نعمْ) (نعمن / نعمْ) (نعمـــن / نعـــمْ)

وفى رأيى أن الخليل قد دار برأسه مثل هـــذا التفكـــير ليســـد النقـــص الحادث فى نظام التفعيل لكنه عدل عن النظام بأكملـــه واســـتعان بنظامـــه الخاص الجديد والتعديلات التى تطرأ عليه من حيـــث الزحافـــات والعلـــل بأنواعها وإمكانية تغيير الأعاريض والأضرب فى كـــل بحـــر ومـــا يقابلهـــا من تعديل فى وحدات اللغة تلك العملية الأخيرة التى يقـــوم بهـــا الشـــاعر وليس الخليل إنما كان تفكير الخليـــل موازيـــاً لمـــا يصنعـــه الشـــعراء فـــى تراكيب اللغة ومن هنا تتحقق وجهة النظر التى أراهـــا وهـــى أن عـــروض

الخليل إنما هو نظام من الاحتمالات التى تشكلت عليها تراكيب العربية فى نظام مخصوص .

وقد قصدت من اقتراحى بتحريك (نعم) وتنوينها تحقيق وجود الفاصلة الصغرى فى الاستعمال العربى من قبل نظام التحليل العروضى الخليلى وهذا الأمر لا يؤدى إلى القدرة على تحليل نماذج من المنسرح والوافر والكامل فحسب بل يؤدى إلى تحقيق تفعيلة الرمل المخبونة (فعلاتن) وتفعيلة المتدارك (مستعلن) فهذا التحقيق للفاصلة هو من شأن اللغة لا من شأن نظام التحليل العروضى أليست وحدة ميزان الصرفى (فعل) هى من الكلام العربى (فعل الخير) ؟ أليست تفعيلات النظام العروضى هى من الاستعمال العربى المجرد من المضمون بعد تنوينه مثل (فاعلن) ـــ (فاعل الخير) و(مستفعلن) ـــ (مستنفرٌ) و(فاعلاتن) ـــ (قاتلاتٌ) و(مفعولات) ـــ(مذبوحات) و(متفاعلن) ـــ (متشاجرٌ) ؟

والوزن لدى الخليل ـــ بصفة عامة ـــ ثقل الشئ بشئ مثله. ولأنه يزن لغة فلابد أن يزن بمادة هذه اللغة . ومن ثمّ كان الميزان الصرفى من مادة (فعل) وتقلباتها ، بالتساوى والنقص والزيادة .

ويأتى الوزن الموسيقى أو الشعرى من المادة نفسها . ولكن بصيغ أكثر خصوصية من الميزان الصرفى . وهى التفعيلات العشر التى كوّن منها البحور والدوائر . ولديه الكم والكيف ، حسبما وصلت إليه العلوم العربية آنذاك .

ويتداخل هنا شيئان : أولهما الوزن كما قدره الخليل ، ومفهوم القريض كما ورد فى معجم العين بمعنى "نطق الشعر" وهذا يعنى أن

الوزن يجيء لدى الخليل بالمنطوق منه وليس المكتوب . وقد وافق ذلك الحس الشفاهي لدى العرب حتى عصر الخليل .

ويتداخل هنا القريض أى نطق الشعر بما التزمته العرب من خصائص النطق الفصيح أى المبين حتى لوكان في لغة العجم . كما يقول أبو النجم :

"أعجم فى آذانها فصيحا"

(١) عمل النظام العربى فى إطار نسق فكرى واحد وذلك فى المصطلحات والاستعمال والتقسيم وتجلى ذلك فى مصطلحى الزحافات والضرورة اللذين يستعملان فى مستويين مختلفين هما مستوى التنظير ومستوى الاستعمال.

(٢) أدى اعتماد نظام التحليل العروضى على نويتين أساسيتين هما المتحرك والساكن اللذان يقابلان نظم النسج الصوتية فى المفردات العربية إلى تشكل وتولد إمكانات كبيرة من الأسباب والأوتاد والفواصل .

(٣) اتبع نظام التحليل العروضى نظام تأليف الأسباب مع بعضها من ناحية والأسباب مع الأوتاد من ناحية أخرى والفاصلة مع كلٍ من الأسباب والأوتاد إلى تولد أنساق إيقاعية هائلة تضارع نظام التوليد فى التراكيب العربية وتشكلها مما أدى إلى قابليتها لنظام التحليل النحوى المعروف بالنحو التوليدى التحويلى .

(٤) سمح نظام اللغة فى الاستعمال للعديد من المؤلفات عن طريق اتحاد الأدوات والحروف مع كلٍ من الأسماء والأفعال بالمرونة وإمانية ممارسة نظام التحليل العروضى عليها .

(٥) تضافر نظام الزحافات والعلل في التحليل العروضي ونظام الضرورات في الاستعمال العربي بإمكانيتهما بالحذف والزيادة لوضع الناظم العربي في إطار يسمح له بالعديد من الألوان في الاتساع لا يحتاج معها إلى التخفف أو التحلل من نظام اللغة أو العروض .

(٦) لا مبرر لأن يورد العروضيون في الاستعمال الرابع من استعملات بحر المديد صيغة (فاعل) في ضربة خصوصاً أنهم أقروا أن هذا الضرب (أبتر) أي أصابه البتر بحذف خامسه وتسكين رابعه فالأصح أن ترد الصيغة على هيئة (فعْلن) بسكون العين لأن النون أو التنوين لا يحتمل إلا السكون كما حددته قوانين الكتابة العروضية بينما تحتمل اللام إما الحركة أو السكون كما حدث في شعر التفعيلة

(٧) استثمر العروضيون فكرة التوليد التي يسمح بها نظام اللغة في استعمال التراكيب فولدوا الصيغ العروضية بعضها من بعض فزادوا استعمالات المديد بمقدار استعمال فجعلوا أحد أضرب المديد على هيئة (فاعل) وهو الاستعمال الرابع كما جعلوا الاستعمال السادس على هيئة (فعْلن) والصورتان هيئتان لعنصر واحد هو اجتماع السببين الخفيفين معاً مما لا يضيف جديداً في الاستعمال بقدر ما يعطي انطباعاً بأن العروض العربي عروضٍ توليدي .

(٨) لم يستثمر العروضيون فكرة الزحافات والعلل في تنمية صور بحر الخفيف واستعمالاته كما حدث في بحر المديد لكنهم جعلوا (فاعلاتن) و(فعلاتن) و(فالاتن) صوراً لاستعمالٍ واحد . وبذلك تقل مولدات الاستعمال وهي بلاشك إمكانية متاحة في نظام العروض العربي من ناحية والاستعمال اللغوي أيضاً .

(٩) انعدمت صور الاستعمال المتعددة فـــى بحـــور المضـــارع والمقتضـــب والمجتث ، وكان يمكن استثمار أكثر من استعمال فى كـــل بحرهـــم هـــذه الأبحر لتدعيم فكرة التوليد فى النظام العروضى والاســـتعمال اللغـــوى فـــى مستوى لغة الشعر.

(١٠) لم يسلك العروضيون نهجاً واحداً ملتزماً فى توليـــد صـــور البحـــور واستعمالاتها بحيث إنهم وظفوا نظام الزحافات والعلل فـــى توليـــد صـــور جديدة لاستعمالات بحر المديد وعدلـــوا عـــن هـــذا المســـلك فـــى أبحـــر المضارع والمجتث والمقتضب ، ثم عـــادوا فولـــدوا صـــورة جديـــدة فـــى مجزوء الوافر وذلك بعمل زحاف (العصب) فـــى ضـــرب مجـــزوء الوافـــر بحيث تولدت صورة جديدة من استعمالات هذا البحـــر المجـــزوء تضـــاف إلى المجزوء نفسه . وقد نجم عن هذا الإجراء عدم صلاحيـــة نســـبة بعـــض النماذج الشعرية إلى أىٍّ من صورتى المجزوء ، مما أعان علـــى عـــدم الـــتزام الشعراء بهذه الصور وفتح الباب أمام تجديـــدات الشـــعراء بـــلا قيـــود أو ضوابط .

قائمة بالدواوين وكتب المختارات الشعرية

أولاً : الدواوين الشعرية القديمة

ــ أنيس الجلساء فى شرح ديوان الخنساء تحقيق الأب لويس شيخو

ــ المطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦م .

ــ ديوان امرؤ القيس ، تحقيق حسن السندوبى المكتبة الثقافية ببيروت لبنان ١٩٨٢م .

ــ ديوان أمية بن أبى الصلت تصحيح سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب دار مكتبة الحياة بيروت .

ــ ديوان أوس بن حجر ، تحقيق د . محمد يوسف نجم ــ دار صادر بيروت ١٩٦٧م .

ــ ديوان البحترى ــ تحقيق حسن كامل الصيرفى ــ دار المعارف بمصر ط٣ .

ــ ديوان بشار بن برد ــ تحقيق محمد الطاهر بن عاشور مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠م .

ــ ديوان بشر بن أبى خازم ــ تحقيق د . عِزَّة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٠م .

ــ ديوان أبى تمام حبيب بن أوس الطائى تحقيق ــ شاهين عطية مراجعة الأب بولس ــ مكتبة الطلاب والكتاب اللبنانى بيروت ١٩٦٨م .

ــ ديوان جرير ــ دار صادر بيروت (د . ت) .

ــ ديوان جميل بن معمر تحقيق د . حسين نصار ــ مكتبة مصر القاهرة

ــ ديوان حاتم الطائى طبعة لندن ١٩٨٢م .

ـــ ديوان ابن حاتمة ـــ تحقيق د . محمد رضوان الداية ـــ دمشق ١٩٧٢م .
ـــ ديوان حسان بن ثابت ـــ تحقيق د . سيد حنفى حسنين ـــ دار المعارف مصر ١٩٨٣م .
ـــ ديوان حميد بن ثور ـــ تحقيق عبد العزيز الميمنى ـــ دار القومية للطباعة والنشر ـــ القاهرة .
ـــ ديوان دريد بن الصمة الجُشمى ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعى دار قتيبة لبنان ١٩٨١م .
ـــ ديوان رؤبة بن العجاج ـــ تحقيق وليم بن الورد البروسى ـــ دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٠م .
ـــ ديوان زهير بن أبى سلمى ـــ صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيبانى ـــ ثعلب ـــ نسخة صورت عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤م ـــ طبعة دار القومية بمصر ١٩٦٤م .
ـــ ديوان ابن زيدون شرح وتحقيق محمد سيد كيلانى الطبعة الثالثة الحلبى ١٩٥٦م .
ـــ ديوان السموءل تصحيح كرم البستانى ـــ دار صادر بيروت .
ـــ ديوان ابن سناء الملك ـــ تحقيق محمد إبراهيم نصر مراجعة د . حسين محمد نصار ـــ الناشر الكاتب العربى للنشر والطباعة بالقاهرة ١٣٨٨هـ ـــ ١٩٦٨م .
ـــ ديوان ابن سهل الإشبيلى ـــ تحقيق د . محمد رضوان الداية ـــ مؤسسة الرسالة بيروت .

ـــ ديوان الشماخ بن ضرار ـــ تحقيق وشرح صلاح الديـــن الهـــادى ـــــ دار المعارف مصـــر ١٩٧٧م .

ـــ ديوان طرفة ـــ تحقيق د . على الجندى ـــ مكتبة الأنجلـــو المصريـــة .

ـــ ديوان ظافر الحداد ـــ تحقيق د . حسين نصار ، الناشـــر مكتبـــة مصـــر ـــ دار مصر للطباعة .

ـــ ديوان عبيد بن الأبرص ـــ تحقيق سيد شارس ليال ـــ دار المعارف مصر .

ـــ ديوان ابن عربى طبعة حجر يومبـــاى .

ـــ ديوان أبى العلاء المعرى ـــ اللزوميات أولزوم ما لا يـــلزم ـــــ تحقيـــق عمر أبو النصر بيروت لبنـــان ١٩٧١م .

ـــ ديوان علقمة الفحل ـــ شرح الأعلم الشنتمرى ـــ تحقيق لطفى الصقـــال ودرية الخطيب مراجعة فخر الدين قباوة ـــ دار الكتـــاب العربـــى بحلـــب ١٩٦٩م.

ـــ ديوان عمر بن أبى ربيعة ـــ الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب ١٩٧٨م.

ـــ ديوان عمر بن قميئه ـــ تحقيق حسن كـــامل الصـــيرفى نشـــره معهـــد المخطوطات بجامعة الدول العربية مطابع دار الكتـــاب العربـــى ١٩٧٠م

ـــ ديوان عنترة ـــ المكتبة الثقافية بـــيروت لبنـــان .

ـــ ديوان قيس بن الخطيم ـــ تحقيق ناصر الديـــن الأســـد ـــــ دار صـــادر بيروت ١٩٦٧م .

ـــ ديوان لبيد بن ربيعة ـــ دار صادر بـــيروت .

ـــ ديوان المتنبى ـــ شرح ابى البقاء العكـــبرى مراجعـــة مصطفـــى الســـقا وآخرين دار المعرفة بيروت لبنـــان .

ـــ ديوان ابن المعتز ـــ تحقيق محمد بديع شريف دار المعارف بمصر ١٩٧٨م .

ـــ ديوان مسلم بن الوليد ـــ تحقيق د . سامى الدهان ـــ دار المعارف بمصر ط٢ .

ـــ ديوان النابغة الذبيانى ـــ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـــ دار المعارف بمصر .

ـــ ديوان النمر بن تولب ـــ صنعة د . نورى حمودى القيسى ـــ مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٩م .

ـــ ديوان أبى نواس ـــ منشورات المكتبة الأهلية بيروت .

ـــ ديوان ابن وكيع التنيسى ، دار نهضة مصر بالقاهرة .

ثانياً : مختارات شعرية

ـــ أشعار العامرين الجاهليين عبد الكريم يعقوب دار الحوار سورية ١٩٨٢م .

ـــ الأصمعيات ـــ تحقيق أحمد محمد شاكر عبد السلام هارون ـــ دار المعارف بمصر ١٩٧٦م .

ـــ الأغانى للأصفهانى ـــ تحقيق عبد الكريم الغرباوى ولجنة بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م .

ـــ توشيع التوشيح الصفدى ـــ تحقيق ألبير حبيب مطلق ـــ دار الثقافة ـــ بيروت ١٩٦٦م .

ـــ جيش التوشيح ابن الخطيب ـــ تحقيق هلال ناجى ومحمود ماطور ـــ تونس ١٩٦٧م .

ـــ ديوان الحماسة لأبى تمام شرح التبريزى ـــ عالم الكتب بيروت .

ـــ ديوان الهذليين ـــ الدار القومية للطباعة والنشر .

ـــ شرح المعلقات السبع د . سليمان العطار ـــ دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٢م .

ـــ شعراء النصرانية ـــ لويس شيخو ـــ مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٨٢م .

ـــ طبقات الشعراء لابن المعتز ـــ تحقيق عبد الستار فراج ـــ دار المعارف بمصر ط٣ ١٩٧٦م .

ـــ العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات اختيار فيليب معران الخازن ـــ جونيه لبنان ١٩٠٢م .

— كتاب الوحشيات لأبي تمام — تحقيق عبد العزيز الميمني ، ومحمود محمد شاكر — دار المعارف بمصر ١٩٧٠م .

— مختارات من شعر الشريف الرضي — منشورات وزارة الثقافة العراق ١٩٨٥م .

— المفضليات للمفضل الضبي — تحقيق أحمد محمد شاكر — عبد السلام هارون — دار المعارف بمصر ط٥ ١٩٦٣م .

— موسوعة الشعر العربي مطاوع صفدي ، إيلي حاوي — الناشر شركة خياط للكتب والنشر — بيروت لبنان ، دار الشعب بمصر .

— الموشحات العراقية د . رضا محسن القريشي — دار الرشيد بغداد ١٩٨١م .

الفهرس

الموضـــــــــــــوع	الصفحة
إهداء	٣
المقدمة	٩
الفصل الأول (الأبنية)	١٧
١ ــ الأصوات اللغويــة .	١٧
٢ ــ تكرار الوحدات العروضية وتماسك النـــص	٣٢
٣ ــ التشكيل اللغوى والمضمـــون	٥٧
الفصل الثانى (مقدمات علم العــروض ومتطلباتــه)	٧٥
١ ــ علم العروض وشعر العربيـــة .	٧٥
٢ ــ التحليل العروضى والتحليل اللغـــوى .	٨٣
٣ ــ وحدات النظـام .	١٠٠
الفصل الثالث (طاقة النظام الخليلى ونظام التأليف فـــى العربيــة).	١٣١
ــ التعادل الإيقاعى بين الرسم الإملائى والكتابـــة العروضيــة .	
الفصل الرابع (توافق الأنساق الإيقاعية مع النمـــاذج الشـعرية) .	١٨٢
ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الأول (بحــر الطويــل).	٢٠٠
ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تـــأليف الكــلام .	
ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثانى (بحر المديد) .	٢١٤
ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام .	
ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثالث (بحر البسيط) .	٢٢٩
ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام .	
ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الرابع (بحر السريع) .	٢٤٤

ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام .

ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الخامس (بحر المنسرح) . ٢٥٦

ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام .

ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى السادس (بحر الخفيف) . ٢٦٥

ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام .

ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى السابع (بحر المضارع) . ٢٧٦

ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام .

ــ تحليل التركيب اللغوى للنسق الإيقاعى الثامن (بحر المقتضب) . ٢٨١

ــ نماذج لثبات البناء العروضى وتنوع صور تأليف الكلام .

مراجع الفصل الرابع ٣٠٣

خاتمة ونتائج . ٢٠٧

قائمة بالدواوين وكتب المختارات الشعرية . ٣١٣

الفهرس ٣١٨

رقم الإيداع ٧٣٧٧/٢٠٠٠م

كتب للمؤلف - نشر دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية

[١] المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر .

[٢] العربية والوظائف النحوية ، دراسة في اتساع النظام والأساليب .

[٣] منهج السيوطي النحوي ، دراسة في المطالع .

[٤] العربية والتطبيقات العروضية .

[٥] القيمة الوظيفية للصوائت ، دراسة لغوية مقارنة .

[٦] النحو والفكر والإبداع ، دراسة في تفكيك النص وتوثيقه .

[٧] العربية والفكر النحوي ، دراسة في تكامل العناصر وشمول النظرية .

[٨] لسان عربي ونظام نحوي .

[٩] من أصول التحويل في نحو العربية .

[١٠] المنظومة النحوية دراسة تحليلية .

[١١] وظيفة التاء في النظم والرسم والبناء .

[١٢] النظم والمجتمع ، دراسة في اللغة والقواعد والأوزان .

[١٣] في التحليل العروضي لأبنية اللغة وتراكيبها .

[١٤] التوليد العروضي ، بحث في قدرة العربية وكفاءة الأوزان .

[١٥] القيمة الحضارية للعقلية العربية في قوانين التوليد العروضي .

[١٦] اللحن والإيقاع ، دراسة في تطور لغة الشعر وموسيقاه .

[١٧] متانة النسج وجمال التركيب ، بحث في قيمة الأسلوب الشعري .

[١٨] عناصر الإيقاع اللغوية ، المظاهر والوظائف والمستويات .

[١٩] دراسة متقدمة في علم العروض .

[٢٠] دور أنظمة التحليل اللغوي في درس عروض العربية المعاصر وإيقاعها .

[٢١] المدخل إلى علم الصرف على ضوء دراسة اللغة والنحو - الجزء الأول [متطلبات التحليل في النظام الصرفي] .

[٢٢] خصائص الأفعال وما شابهها من الأسماء .

[٢٣] الفصائل الصرفية ، النسب والتصغير وتوكيد الفعل والعدد .

[٢٤] الاشتقاق والمشتقات .

[٢٥] الإعلال والأسماء المعتلة .

[٢٦] الإبدال والقلب المكاني وفصيلة الجنس .

[٢٧] علاقة خصائص الأفعال بتصنيف المصادر وتقاسيمها .

[٢٨] الانحرافات الصوتية والتركيبية والدلالية في اللهجة السكندرية دراسة ميدانية في استعمالات أهل كرموز لتركيب النداء .

[٢٩] التغير اللغوي وعلاقته بما تقدمه وسائل الإعلام من برامج ثقافية واجتماعية.

[٣٠] علاقة درجة الشيوع ونشاط الوحدات اللغوية بالتلوث السمعي .

[٣١] معجم ممدوح الألسى للحقول السياقية والمقامية دراسة تداولية .

[٣٢] دور الحركة في عين الفعل الثلاثي المجرد وتصرفه .

[٣٣] كتب " فعلت وأفعلت " بين نظامي المعجم ونحو الجملة [الزجاج نموذجاً].

[٣٤] علاقــة الفعــل الثلاثــي بزوائده في ضوء علم الصيغ الوظائفي بحث في النموذج التركيبي والدلالى .

[٣٥] اسم الفعل في نحو العربية دراسة في الخصائص والمصطلح .

[٣٦] دور حرف الجر في تحويل التركيب وأثره في نقل الوظيفة النحوية .

[٣٧] في التحليل النحوى وخصائص العربية .

[٣٨] الإعلال ومظاهر في استعمالات العربية .

[٣٩] التعريف والتنكير في العربية .

[٤٠] الدرس النحوى بين رصد الظاهرة وحداثة المصطلح الإضافة نموذجاً .

[٤١] العلاقة بين ظاهرتى النصب والجر فى الدرس النحوى والاستعمال .

[٤٢] التحليل الصرفى للعربية فى إطار منهجى البحث التقابلى والتقارنى .

[٤٣] الاتجاهات الحديثة فى علم اللغة " اتجاه التحليل الصرفى ووحداته " .

[٤٤] رتبة النظام الصرفى ومعايير تحليله .

[٤٥] الجمل والتراكيب والأساليب " دراسة فى نحو العربية الجمالى " .

[٤٦] الإضافة بين البنيتين النحوية والمنطقية وحذف عناصر المركب نموذجاً .

[٤٧] نظرية البدائل فى إطار أساليب العربية وقواعدها .